

Den problematiske kvinneutstillingen

En analyse av
«Kvinner som beveger kunsten»
på Museet for samtidskunst

Helena Brodtkorb



Masteroppgave i museologi

MUSE 4990, 60 studiepoeng

Program for Kulturhistorie og museologi

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Vår 2013

Den problematiske kvinneutstillingen

En analyse av:

«Kvinner som beveger kunsten»

på Museet for samtidskunst

Av Helena Brodtkorb

Veiledet av Brita Brenna

Universitetet i Oslo

2013

© Helena Brodtkorb

2013

Den problematiske kvinneutstillingen: En analyse av «Kvinner som beveger kunsten» på
Museet for samtidskunst.

Helena Brodtkorb

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Hva er problemet med kvinneutstillingene? Det fremgikk av mottagelsen av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, på Museet for samtidskunst (2010), at det ikke gikk an å stille ut kunstnere under fellesnevneren *kvinne* uten å møte kritikk. Tanken om at kvinnefokus i kollektive og feministiske kunstutstillinger overskygger de ulike kunstverkenes singularitet, og befester kvinnes posisjon som «den andre» er, som denne oppgaven viser, hverken ny eller særnorsk. Akkurat denne kritikken ser ut til å dukke opp hver gang kvinnelige kunstnere stiller ut sammen under temaet «kvinne». Kritikken bunner i en post-strukturalistisk forståelse av kjønn og kunstproduksjon som først ble toneangivende på 1980-tallet. Denne diskursen ser ut til å være dominerende i kunstfeltet fremdeles. På en annen side kan det være en motstand mot feminisme som ligger til grunn for den sedvanlige kritikken av disse utstillingene, eller en slags kombinasjon av disse to. *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, var en kartleggende og historiserende utstilling av kvinnelige kunstneres virke fra 1950 til i dag, med utgangspunkt i museets samling. Vi ser at denne typen utstillinger har dukket opp flere steder på 2000-tallet i andre vestlige lands store museumsinstitusjoner. Med *Goddesses* ville Museet for samtidskunst gi oss en representasjon av kvinnes kunsthistorie, feminisme og mangfold – i en og samme hånd vending. På den måten var utstillingen vanskelig å plassere, fordi den fremstod som en kombinasjon av den tradisjonelle «kvinneutstillingen» og et kritisk og feministisk utstillingsprosjekt. Utstillingsagenten forsøkte for det første å synliggjøre kvinnelige kunstnerskap i et historisk perspektiv, og dermed etablere kvinner i den allerede eksisterende kanon. For det andre analyserte utstillingsagenten kvinnes sosiale og historiske omstendigheter, og avviste kanon og det institusjonelle rommet som autoriserer den. Den tredje strategien som var tatt i bruk, fokuserte på en analytisk tilnærming til feminitet, der utstillingsagenten forsøkte å transformere publikums forventninger til kunsten og museet. Kanskje var det kombinasjonen av disse tre strategiene som gjorde utstillingen vanskelig å plassere. Det kunne like godt være de motstridende idéene knyttet til kjønn og kunstproduksjon som pekte i ulike retninger. Utstillingsagentens tydeligste ønske, var å vise de kvinnelige kunstnerne som verdige representanter for en bredere avantgarde – noe som var lettere sagt enn gjort.

Forord

Kunsthistorikere har skrevet en god del om den feministiske bevegelsen i kunsten, men lite om de feministiske utstillingene, som tross alt har vært helt avgjørende for eksponering og produsering av banebrytende kunst og politiske idéer fra 1960-tallet til i dag. Det har vært en stor glede å sette sammen denne utstillingshistorien og analysen, med utgangspunkt i en feministisk utstilling på et nasjonalmuseum i 2010, i Norge – landet med egen likestillingsminister. Ettersom kritikken av *Godesses: Kvinner som beveger kunsten 2* ikke rommet en forståelse for den feministiske utstillingen som en historisk og estetisk sjanger, ble jeg svært motivert for å gå løs på denne oppgaven fra et museologisk perspektiv. Prosessen har vært enormt lærerik og spennende. Først og fremst vil jeg gjerne få takke min kloke veileder Brita Brenna. Denne oppgaven hadde ikke vært halvparten så god uten din raushet og ditt klarsyn. Jeg er overbevist om at jeg ikke kunne fått en bedre veileder. Videre har jeg lyst til å takke familien. Min uunnværlige samboer Sivert Høyem, og min mor Kari Brodtkorb, som begge har bidratt med korrekturlesing. Ikke minst vil jeg takke vår kjæreste datter Hanna, som ble født halvveis inn i arbeidet med masteroppgaven. Du har gjort meg til et langt mer strukturert og ambisiøst menneske enn jeg var. Takk til mine medstudenter, som til tross for at dere ble ferdige ett år før meg, har betydd mye både i forhold til faglig engasjement og generell trivsel. Spesielt Ragnhild Dorothea Dannevig, som også har hjulpet meg med praktiske oppgaver i siste instans. Min gode venn Oda Broch, er og har vært en viktig samtalepartner i spørsmål knyttet til kunstproduksjon, kjønn og feminisme. En liten takk går dessuten til min faste pausepartner Aslak Nore.

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	1
1.1	Forskningsspørsmål.....	2
2	Teori og Metode	4
2.1	Endringer i museal praksis	4
2.2	Problemet med «kvinneutstillingene»	6
2.3	Ny museologi	7
2.3.1	Mieke Bal: Double Exposures.....	8
2.4	Diskursanalyse som metode	10
2.4.1	Begrepsavklaring.....	11
2.4.2	Diskursanalyse som tekstanalyse	13
2.5	Fremgangsmåte	13
2.5.1	Etikk	13
2.6	Inndeling av analysen.....	13
3	De feministiske utstillingenes fremvekst og historie	15
3.1	De feministiske utstillingenes opprinnelse.....	15
3.1.1	De historiske utstillingene	16
3.1.2	De alternative utstillingene.....	18
3.2	Den nye kunsten: Kvinner og kjønnsidentitet	19
3.3	Postmodernisme og teoretisering	21
3.4	2000-tallet og de feministiske utstillingene	26
3.1	Museer under press?.....	28
3.2	Oppsummering	30
4	Goddesses: Organisering og design	32
4.1	Det tematiske organiseringsprinsippet	32
4.2	Utstillingens romplan	37
4.3	Montering og design.....	38
4.4	Utstillingsdesign som institusjonskritikk.	41
4.5	Oppsummering	43
5	Romanalyse	45
5.1	Et introduserende verk	45
5.2	Kanon utfordres.....	46

5.3	Moderne kvinner	49
5.4	Feminismer i kunsten	52
5.5	Mannsfeminismer.....	56
5.6	Kvinneportretter	59
5.7	Natur.....	61
5.8	Oppsummering	65
6	Tekstanalyse	66
6.1	Introduksjonsteksten.....	66
6.2	Romtekstene	69
6.3	Avsender og mottager	71
6.4	Intertekstualitet.....	73
6.5	Oppsummering	75
7	Oppsummering og refleksjoner.....	76
	Litteraturliste	81
	Artikler hentet fra nett	83
	Utstillingskataloger	84
	Vedlegg	85
	Kunstnere i <i>Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2</i> :.....	85
	Illustrasjoner.....	86

1 Introduksjon

En sommerdag i 2010, besøkte jeg Museet for samtidskunst på bankplassen i Oslo. Bakgrunnen for besøket var at jeg hadde lest en rekke kritiske anmeldelser av den nymonterte utstillingen *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*. Det var særlig ett aspekt ved kritikken som fanget min interesse. Det fremgikk av mottagelsen av *Kvinner som beveger kunsten*, at det ikke gikk an å stille ut kunstnere under fellesnevneren *Kvinne* i 2010, uten å møte kritikk. En av anmelderne uttrykte at «utstillingen bygger opp under den diskriminerende kategorien kvinnekunst»,¹ mens en annen hevdet at dette var «et ubehagelig gufs fra fortiden».² Diskusjonene som oppstod rundt utstillingen fikk meg til å undre. Hvordan var dette med kollektive utstillinger av kvinnelige kunstnere blitt til et såpass ømtålig tema?

Jeg kom til museet med et ønske om å gjøre meg opp en mening om hvorvidt Museet for samtidskunst hadde gjort en «feil» eller ei, men etter noen runder i utstillingen virket ikke dette spørsmålet like interessant lenger. *Goddesses* viste seg å være en jungel av tekst og bilder, hvis referanser pekte i retning av ulike teorier om kunst, kjønn, feminisme og utstillingskonvensjoner. Det ble raskt tydelig at spørsmålet om hvorvidt dette var riktig eller galt, ville lede meg inn på et blindspor. Hva handlet dette egentlig om? For å komme nærmere et svar dro jeg til Paris, der den beslektede utstillingen *Elles @ Centre Pompidou* holdt åpent en knapp uke til. Besøket bidro til økt nysgjerrighet om feministiske utstillinger og såkalte «kvinneutstillinger». Hvordan hadde de blitt gjort tidligere, og hva slags debatter hadde de skapt?

Målet for *Kvinner som beveger kunsten* var å løfte frem kvinnelige kunstnerskap, med utgangspunkt i museets samling. *Goddesses* var andre og siste del i prosjektet på Museet for samtidskunst, 2. juli - 21. november, 2010. Under prosjektets første del, *Stir Heart* (2010), ble åtte nyinnkjøpte verk av kvinnelige samtidskunstnere stilt ut. *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* var betydelig større og viste 190 kunstverk, fordelt på 116 kunstnere, skapt

¹ Line Ulekleiv, «Usikker hjertediagnose», *kunstkritikk.no*, Oppsøkt: 17.04.2013, <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/usikker-hjertediagnose/>. (22.01.2010).

² Mona Pahle Bjerke, «Det evig kvinnelige», *nrk.no*. Oppsøkt: 17.04.2013, <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7194513>. (02.07.2010).

i et tidsspenn mellom 1950 og i dag. Kuratorene for utstillingen var Andrea Kroksnes og Randi Godø.³

I denne oppgaven undersøker jeg *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, i lys av ny museologi, beslektede utstillingsprosjekter, og ulike teorier om kunst og kjønn.

1.1 Forskningsspørsmål

Dette er en oversikt over de mange forskningsspørsmålene jeg har forsøkt å besvare med oppgaven. Spørsmålene bærer preg av at dette ikke er en oppgave i kunsthistorie, men i museologi. Derfor er det ikke kunstverkernes innhold som er analysens primære fokus, men utstillingens historiske, filosofiske og politiske rammeverk. Jeg ser på hvordan verkene i den enkelte utstillingen er satt sammen og kontekstualisert, på hvordan – og på hvilken bakgrunn – det fysiske rommet og de skriftlige tekstene kommuniserer med objektene og publikum. Jeg undersøker *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* som en meningsproduksjon og et argument. Den første delen av oppgaven presenterer en historisk gjennomgang av de feministiske utstillingenes fremvekst og utvikling (Kapittel 3). Den følgende delen er en analyse av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* (Kapittel 4-6).

De første forskningsspørsmålene retter seg spesielt mot «kvinneutstillingen» som et fenomen:

- Hva handler «kvinneutstillinger» og feministiske utstillinger om?
- Hva slags diskusjoner har disse utstillingene fremprovosert?
- Hvordan har disse utstillingene endret seg/beholdt karakter?
- Hva er forskjellen mellom en såkalt «kvinneutstilling» og en feministisk utstilling?
- Ligger feminismen i kunstverkene, i motivasjonen for utstillingen, eller i kontekstualiseringen av verkene?
- Hvordan gjøres feministiske utstillinger i dag?

³ Randi Godø og Andrea Kroksnes. «*Goddesses*». Oppsøkt: 26.11.2010. Hentet fra Nasjonalmuseets nettsider, http://www.nasjonalmuseet.no/no/?module=EventCalendar;action=Event.publicOpen;ID=38;template=exhibitionView_no,

Med utstillingsanalysen vil jeg rette blikket mot *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*. Jeg undersøker hvordan verkene er satt sammen og presentert, og hva de ulike temaene i utstillingen produserer av meninger om kvinner, kunst og feminisme. Jeg forsøker å finne ut av hvilke konvensjoner som har vært styrende i gjennomføringen av utstillingen, og hvordan utstillingsagenten «snakker» til et intendert publikum.

- Hvilken fortelling om kvinners kunsthistorie formidler Museet for samtidskunst med *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*?
- Hvordan kommer denne fortellingen til uttrykk gjennom måten verkene stilles ut på?
- Hva er forholdet mellom den skriftlige diskursen som utstillingstekstene produserer, og effekten av måten kunstverkene stilles ut på?
- Var *Goddesses* en feministisk utstilling, eller var det en ren tematisk/historisk fremstilling av samlingens verk, hvis kunstnere også var kvinner?
- Hva slags tekster har blitt brukt i formidlingen av kunstverkene?
- Hvordan posisjonerer utstillingsteksten seg i forhold til teorier om feminisme og kjønn?
- Hvem har skrevet tekstene, og hvem henvender tekstene seg til?
- Hva kan tekstene si om utstillingsagentens posisjon i forhold til sitt publikum?

2 Teori og Metode

I dette kapittelet tar jeg for meg oppgavens teoretiske og metodiske rammeverk. Det jeg legger frem her handler først og fremst om utstillingskonvensjoner og *ny museologi*. På hvilken bakgrunn har de feministiske utstillingene og «kvinneutstillingene» blitt kritisert? Hvilke strategier har vært anvendt når kvinnelige kunstnere har blitt stilt ut sammen? Hvordan har man tematisert forholdet mellom feministisk kunst og utstillingspraksis tidligere? Kjønnsteori og feminisme spiller nødvendigvis en helt avgjørende rolle i denne fortellingen. Dette stoffet vil imidlertid bli presentert fortløpende gjennom kapittel 3, som omhandler de feministiske utstillingenes fremvekst og historie. Videre i dette kapittelet presenteres det teoretiske utgangspunktet for min egen analyse av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten*

2. Semiotikk og diskursanalyse, som begge forenes i Mieke Bals *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1996), fungerer som metodiske utgangspunkt for utstillingsanalysen.

2.1 Endringer i museal praksis

Felles for kunsthistorien og museet er at de forsøker å kategorisere kunsten. Utstillinger ved museer rundt om i verden har tradisjonelt vært informert gjennom kunsthistoriens skapelse av *kanon*. Utstillingskonvensjoner må derfor ses i sammenheng med utviklingen av den kunsthistoriske disiplinen:

Most exhibitions, especially the blockbusters of the last decade, but also the arrangement of most permanent collections in smaller museums, are based on an art-historical dogma. The goal is to reconstruct circumstances of the making and biography of the artist. Most expository agents are recruited among art historians, and the questions of informing such reconstructions are standard in that discipline.⁴

Den mest utbredte utstillingskonvensjonen ved museer i nyere tid har vært tuftet på modernismens definisjon av kunst, og The Museum of Modern Art i New York (MoMA) har etablert seg som selve prototypen på det moderne museet. Med MoMAs direktør Alfred Barrs (1902-1981) utstillingsideologi, ble kunsten definert ut fra estetiske og stilmessige kvaliteter.⁵

⁴ Mieke Bal og Edwin Janssen, *Double Exposures: The subject of Cultural Analysis*, (London: Routledge, 1996), 159.

⁵ Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, (USA: University of California Press, 2008), 178.

Det mest markante kjennetegnet ved det modernistiske utstillingsparadigmet har vært det tilsynelatende «nøytrale» designet. MoMA rammet inn kunsten med hvite vegger, jevnt overlys, og med så lite tekst som mulig, slik at kunstverkene skulle få «snakke for seg selv». Denne formen for innramming, som senere har gått under begrepet *white cube*, har hatt stor påvirkning på hvordan vi oppfatter kunst. De sosiale og samfunnsmessige påvirkningene på kunst og kunstproduksjon ble her oversett til fordel for ren stilhistorie.⁶ Kanskje var det nettopp motviljen mot å uttrykke politisk engasjement som gjorde at MoMA ble utsatt for spesielt mye kritikk i 1960-1970-årene.

Den feministiske kritikken av modernismen gikk i mot de mest fundamentale premissene for kunsten slik den var definert i Europa etter andre verdenskrig. Feministene mente at kunst var politisk, og ikke bare estetisk. Bevegelsen kritiserte det formalistiske perspektivet, og insisterte på innhold over form. Feministiske kunstnere og kunsthistorikere utfordret historisk gyldighet, favoriserte kollektiv produksjon, fremhevet det selvbiografiske, og viktigst av alt; avslo tanken om at høyverdig kunst er forbeholdt mannlige kunstnere. På bakgrunn av dette var ikke feministisk kunst forenlig med museenes modernistiske utstillingsnarrativ. Den feministiske kunsthistorikeren Lucy Lippard beskrev det slik: «Perhaps the movements greatest contribution has been its lack of contribution to modernism».⁷

I postmodernistisk teori og ny museologi, så vel som i *new art history* og feministisk teori, har det modernistiske narrative blitt utsatt for massiv kritikk. Mye av kritikken slik den har vist seg i kunsthistoriefaget, stammer fra den franske filosofen Jean Francois Lyotards definisjon av begrepet postmodernisme.⁸ Lyotard argumenterer for at den vestlige sivilisasjonens «store fortellinger» ikke lenger er relevante for vår selvforståelse, og at disse fortellingene, som vestens kunsthistorie er et eksempel på, i virkeligheten skjuler like mye som de forteller. For ingen kan snakke på vegne av hele menneskeheten. Det postmoderne subjektet er fragmentert, desentrert, og snakker kun ut fra sitt eget ståsted.⁹ Poststrukturalistiske og postmoderne idéer fra siste del av det 20. århundret, har satt sitt preg på vitenskap og teori. Den selvkritiske holdningen i humanvitenskapene har ført til at museet som formidler har blitt gjenstand for økende teoretisk interesse. Det moderne museet, som et produkt av opplysningstiden, har

⁶ McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 178.

⁷ Laura Cottingham, «The feminist Continuum. Art after 1970», i *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, (New York: H.N Abrams, 1994), 276.

⁸ Jean Francois Lyotard, «What is Postmodernism?», i *Art in Theory: 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison og Paul Wood, (Oxford: Blackwell Publishing, 1992), 1008-1015.

⁹ Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*, (London: Laurence King Publishing, 2005), 152.

måttet åpne for nye perspektiver for å beholde sin aktualitet. At museologien har blitt definert som en egen fagdisiplin ved flere universiteter kan ses på som et uttrykk for dette.¹⁰

2.2 Problemet med «kvinneutstillingene»

Ekskluderingen av kvinner fra den modernistiske kanon, har imidlertid ført til en kompleks situasjon for kunsthistorikere og kuratorer som forsøker å gjøre noe med dette. Det finnes per i dag ingen fasit på hvordan man skal stille ut kvinnelige kunstnere og feministisk kunst. Skal man plassere kvinnene inn i den generelle kunsthistorien, eller skal man lage separate utstillinger og tematisere kvinnenens kunstproduksjon? *Elles @ Centre Pompidou* (2009) på Centre Pompidou i Paris, stod for en løsning som hadde mye til felles med *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* (2010). Begge disse utstillingene presenterte et bredt utvalg kunstverk, laget av kvinner fra 1950 til i dag. *Elles @ Centre Pompidou* ble påstått å være den første utstillingen i sitt slag. Fra 8. mars, 2009, på den internasjonale kvinnedagen – til januar, 2011, bestod Centre Pompidou av 100 % kvinner, til tross for at kvinnenens arbeid i virkeligheten bare utgjør 18 % av samlingen, og til tross for at utstillingen kun inneholdt en fjerdedel av den totale andelen kvinnelige kunstnere i Centre Pompidous arkiver.¹¹ I katalogen til *Elles* tok sjefskurator Camille Morineau opp problemet med «kvinneutstillingene». Hun hevdet at de i forkant av prosjektet hadde diskutert alle mulige reaksjoner på utstillingsprosjektet, og at de hadde vært spesielt forberedt på å bli kritisert for å bygge opp under idéen om kvinnen som «den andre». Den flere sider lange artikkelen, der den forventede kritikken av utstillingen ble diskutert gjennom hele teksten, er i seg selv et bevis på at disse utstillingene i dag blir ansett for å være problematiske. Det ble hevdet i katalogen at den ønskede effekten av *Elles @ Centre Pompidou*, var å gjøre kjønn til et tema før det endelig kunne opphøre å være et tema. I artikkelen ble det hevdet at strategien var *mot* ekskludering og *for* universalisme, gjennom å adressere kvinnenens særstilling – den særstillingen som førte til ekskluderingen i utgangspunktet.¹²

Kunsthistorikeren Griselda Pollock (f. 1949) var en tidlig motstander slike kollektive kvinneutstillinger. Pollock hevdet at kvinnene ofte ble redusert til eksempler på et kjønn

¹⁰ Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, «Museer og museumskunnskap: Et innledende essay», i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, red. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, (Oslo: Novus Forlag, 1999), 13.

¹¹ Camille Morineau, «Addressing Difference», i *Elles @ Centre Pompidou, Women Artist in the collection of the Musée National d'Art Moderne Centre de Création industrielle*, (Paris: Deckers Snoeck, 2009), 16.

¹² Camille Morineau, «Addressing Difference», 14-15.

kollektiv, og at deres singularitet på den måten ble utslettet. Som «kvinnelige kunstnere», ikke som kunstnere som også er kvinner, ble de *a priori* ekskludert fra kategorien kunstner. Hun mente at utfordringen lå i det å evne å bringe kvinner sammen som ulike kunstnere, som på uforutsigbart vis delte erfaringer eller forskjeller i forhold til kjønn, og sosiale og kulturelle forhold.¹³ Fra et slikt perspektiv er hele begrepet «kvinneutstilling» nedverdiggende, fordi det understreker at kunstnerne som er med i utstillingen først og fremst er kvinner, i motsetning til sine mannlige kolleger som først og fremst er kunstnere.

I følge den feministiske kritiker Katy Deepwell, er den feministiske kuraterings største utfordring å balansere den forskjellen kvinner representerer fra den dominerende kulturen, med en klar visjon om hvordan kvinner deltar i kulturen som helhet. Med artikkelen «Feminist Curatorial Strategies and Practices since the 1970s», går Deepwell den feministiske kuratortradisjonen etter sømmene, og viser at det er et symbiotisk forhold mellom feminisme, feministisk kunsthistorie og feministisk utstillingspraksis. Hun danner et godt teoretisk grunnlag for forståelsen av den kuratoriske praksisen, og vektlegger at feministisk kuratering ikke er biologisk determinert. Videre diskuterer hun tre ulike men overlappende strategier for feministisk kuratering. Den første forsøker å synliggjøre kvinnelige kunstnerskap i et historisk perspektiv, og dermed etablere kvinner i en allerede eksisterende kanon. Den andre analyserer de sosiale og historiske omstendighetene for kvinnene som kulturprodusenter. Denne type kuratering overser kanon og avviser det institusjonelle rommet som autoriserer den. Den tredje strategien fokuserer på en analytisk tilnærming til femininitet. I dette tilfellet forsøker den feministiske kurateringen å transformere publikums forventninger til kunsten og museet.¹⁴ Dette er viktige distinksjoner jeg vil ta med meg videre i analysen av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*.

2.3 Ny museologi

Den feministiske kritikken av kunsthistorien og museumsinstitusjonen som autoriserer den, har vært en del av en større endring i kunsthistoriedisiplinen, og i humaniora forøvrig. Gjennom en tverrfaglig tilnærming har postmoderne kunsthistorikere jobbet for å erstatte den tradisjonelle fortellingen om kunsten, ved å åpne opp for ulike perspektiver under

¹³ Griselda Pollock, «The Missing Future: MoMA and Modern Women», i *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, red. Cornelia Butler og Alexandra Schwartz. (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 54.

¹⁴ Katy Deepwell, «Feminist Curatorial Strategies and Practices», i *New Museum Theory and Practice*, red. Janet Marstine, (Malden: Blackwell Publishing, 2008), 64.

fellesbegrepet *new art history*. Metodene for tilnærmingen omfatter blant annet marxistisk teori, psykoanalyse, semiotikk og feminisme.¹⁵ *New art history* har siden 1980-årene i stor grad handlet om å omfavne grupper eller perspektiver som tidligere har blitt ekskludert, på bakgrunn av kjønn, seksualitet, klasse eller etnisitet. I dette teoretiske klimaet oppstod ny museologi (*new museology*), eller kritisk museologi, som teoretikeren Mieke Bal har definert som museologiens svar på *new art history*.¹⁶ I Peter Vergos banebrytende utgivelse *The New Museology* (1988)¹⁷ var samtlige av bidragsyterne kunsthistorikere, noe som bekrefter Bals poeng. Janet Marstine hevder dessuten at forfatterne av *The New Museology* var direkte inspirert av den institusjonskritiske og politiske kunsten som vokste frem på 1960-tallet.¹⁸ Ny museologi har hatt stor påvirkning på akademisk forskning og museumspraksis de siste to tiårene.¹⁹ Tverrfaglighet og kritisk tenkning rundt representasjon og symbolsk maktutøvelse kjennetegner mye av forskningen. «Hva gjør museer, og hvem er de for?» Mieke Bal uttrykker: «The museums are ideally suited to this new kind of integrative and self-critical analysis because they are multimedial».²⁰ Utstillingsstrategiene som har blitt jobbet frem i disse fagmiljøene er blant annet preget av selvrefleksivitet, nye representasjonsformer, ulike fortellinger, ironi og eksperimentering med tekst og bilde.²¹

2.3.1 Mieke Bal: Double Exposures

Litteratur- og teoriprofessor Mieke Bal (f. 1946) har gjort seg spesielt bemerket innen forskning på museer og utstillingspraksis. I *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1996) analyserer Bal den diskursive adferden i et museum, og hun ser spesielt på utstillingen som et uttrykk for denne. Metodisk kombinerer hun semiotisk analyse og diskursanalyse. Bal er representant for en ny og kritisk tilnærming til museologi, men hun avviser at det å fortelle alternative historier til «den store fortellingen» i seg selv løser problemet, fordi disse alternative historiene i like stor grad er bundet opp i diskursive strukturer. Bal minner oss om at det ikke bare er en leser (besøkende) og en tekst (utstilling) å

¹⁵ D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*, 154.

¹⁶ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 162.

¹⁷ Peter Vergo, *The New Museology*, red. Peter Vergo, (London: Reaktion Books, 1989).

¹⁸ Janet Marstine, "Introduction", i *New Museum Theory and Practice*, red. Janet Marstine, (Malden: Blackwell publishing, 2008), 6.

¹⁹ Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», i *Samling og museum, kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red. Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, (Oslo: Novus Forlag, 2010), 9.

²⁰ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 3.

²¹ Sharon Macdonald, "Introduction", i *Theorizing Museums*, red. Sharon Macdonald og Gordon Fyfe, (Oxford: Blackwell Publishing, 1999), 7-8.

ta hensyn til, men en utstillingsagenda, hvis diskursive strategier ofte er usynlige i selve utstillingsdesignet.²²

Begrepet «tekst» brukes her i utvidet forstand og refererer til utstillingen i sin helhet. De litterære tekstene i en utstilling har imidlertid stor påvirkning på den besøkendes tolkning av et objekt, men hva med den visuelle delen av tegnene som inngår i museumsrommet, som hverken er tekst eller verk? Bal er opptatt av at de ikke-tekstlige elementene som inngår i utstillingsgesten også produserer mening: «The space itself and its self-assertation, or lack thereof, is part of the meaning of the art it houses».²³ En semiotisk, visuell analyse av et utstillingsrom vil med andre ord forutsette at alle tegn, skriftlige og visuelle, har en retorisk effekt. De sier noe om kunsten og produserer mening om temaet i utstillingen.²⁴ Bal skriver i *Double Exposures* at utstillingsmediet bruker gester som peker mot tingen, og at disse gestene sier «Se!». Det er denne eksponeringshandlingen hun er opptatt av, og hun minner oss om at utstillingsgesten i seg selv impliserer et «Det er sånn det er!» Men objektene på utstilling representerer i virkeligheten noe annet enn seg selv, de representerer det som blir fortalt om dem.²⁵ Derfor er det en overhengende fare for at museumstekster og gester blir autoritære, illusjonistiske og manipulative. Når verket reduseres til en illustrasjon av påstanden om verket, forvises betrakteren til posisjonen som passiv mottaker.

What bears to be criticized in theory and avoided in practice is the illusionary, deceptive, hence manipulative expository agency that pretends to be as self-effacing as the third-person narrator of nineteenth-century realist fiction. Exhibitions are neither realistic nor transparent windows through which the visitor can get a view on the world of art «as it is». They are the result of pointing by an agent who says, not in general «Look! » but «Look at this! This is what I have selected for you to see».

Bals analyse kretser rundt en avsender (utstillingsagent/kurator), en mottager (publikum), og et objekt (kunstverk). Utstillingsagenten har mye makt, fordi hun velger ut objektene og gjør dem lesbare for et publikum. Jeg vil referere til kuratoren som utstillingsagenten i min analyse, men jeg vil også presisere at utstillingsagenten er mer enn et enkeltmenneskes personlige argument. «Expository agency ought, however, not to be equated with individual

²² Bal og Janssen, *Double Exposures*, 2-5.

²³ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 98.

²⁴ Bal og Janssen, *Double exposures*, 5-7.

²⁵ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 4.

intention».²⁶ Utstillingsagenten handler på bakgrunn av et sett av krefter som utgjør en eller flere diskursive praksiser. «Only those who are invested with cultural authority can be expository agents».²⁷ På samme måte er publikummet ikke bare passive mottagere. «The success or failure of expository activity is not a measure of what one person «wants to say», but what a community and its subjects think, feel, or experience to be the consequence of this exposition».²⁸ Mottageren i Bals analyse er en intendert mottager. Hun gjør ikke publikumsundersøkelser, så det er ikke faktiske sosiologiske personer hun snakker om. Bals hovedmotiv er å avsløre den autorale og autoritære tilstedeværelsen, som på en og samme tid skjuler seg bak, og strukturerer den samme teksten.²⁹ Gjennom en slik analyse vil det tilsynelatende naturlige narrativet i utstillingen bli avslørt som konstruert. Jeg vil ta med meg denne forståelsen av utstillingshandlingen i min analyse, og argumentere for at utstillingsagenten bør legge frem utstillingen som et argument, slik at betrakteren kan gjenkjenne argumentet som et argument, og ikke som en gitt sannhet.

2.4 Diskursanalyse som metode

Diskursanalyse er en analyse av rammen for tenking og ytring. I boken *Diskursanalyse som teori og metode* (1999) av Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips, diskuteres tre ulike innganger til diskursanalyse. Michel Foucault, Norman Fairclough, Ernesto Laclau og Chantal Mouffe. Michel Foucault (1926-1984) definerer diskurser som «praksiser som systematisk former de objekter de omtaler». Eksempler på diskursive praksiser er derfor praksiser av snakk, tekst, skriving, tenkning, argumentasjon og representasjon. Den kritiske diskursanalysen, her representert gjennom Norman Fairclough, understreker at:

«Diskurs omfatter også bilder, og det erkjennes at bilder skal ta hensyn til den visuelle semiotikks særlige egenskaper og relasjoner til språk og bilder».³⁰

Tekstbegrepet brukes her i utvidet forstand, og omfatter også ikke-skriftlige tegn som systemer, sammensetninger og bilder. Tanken er at det er systemene som skaper mening. Diskursanalysen skal kunne brukes på ytringer av et hvert slag, i et hvert medium. Valget av

²⁶ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 8.

²⁷ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 8.

²⁸ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 8.

²⁹ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 2-5.

³⁰ Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips, *Diskursanalyse som teori og metode*, (Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2005), 73.

metode har derfor falt på diskursanalyse, noe som skulle være passende da mitt empiriske materiale består av tekst og bilder. Fra et diskursanalytisk perspektiv er utstillingen et sammensatt medium av ulike tegn som former/utgjør en eller flere diskursive praksiser. Utgangspunktet for diskursanalyse er en sosialkonstruktivistisk tankegang som sier at vi aldri kan nå virkeligheten utenom diskursene, derfor er det diskursene som er gjenstand for analyse. *Språk* er et sentralt fokus for diskursanalysen som trekker på strukturalistisk og poststrukturalistisk språkteori. Det er ved hjelp av språket vi skaper en presentasjon av virkeligheten som aldri er en allerede eksisterende virkelighet. Det er gjennom språket vi skaper mening. Dette betyr ikke at den fysiske verden ikke finnes, det betyr snarere at den fysiske verden finnes gjennom diskurs.³¹

I denne oppgavens tilfelle handler dette om å se nærmere på den utvalgte utstillingens rammeforhold. Jeg presenterer analysen av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* i forhold til rammeverket som utgjør utstillingens posisjon; historie (utstillingshistorie og kunsthistorie), forskning (kjønnsteori, kunstteori) kuratorrollen og publikum. Gjennom å bruke mitt historiske materiale som komparativt materiale, blir det tydelig hvordan enkelte idéer om kvinner og kunst reproduseres gjennom kunstutstillinger og publikasjoner. I praksis handler dette for eksempel om tilbakevendende sitater eller visse formuleringer rundt kunst og kvinner, som gjentas og reproduseres. Dette kan også handle om ikke-skriftlige elementer, som for eksempel måten kunstverkene sammenstilles på. En utstilling kan betraktes som en ytring med referanse til én eller flere diskurser. Ved å «nøste opp» de teoretiske trådene som strukturerer utstillingen, vil jeg demonstrere hvilke teorier og konvensjoner som har vært avgjørende for *Goddesses* som en meningsproduksjon, gjennom et diskursivt perspektiv og gjennom semiotisk analyse.

2.4.1 Begrepsavklaring

Jeg har valgt å fremlegge en begrepsavklaring, fordi jeg kommer til å bruke noen utvalgte begreper fra Mieke Bals *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1996) og Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips *Diskursanalyse som teori og metode* (1999). Disse begrepene er ikke nødvendigvis etablerte i alle fagmiljøer, eller i muntlig språk og dagligtale. Begrepene er imidlertid spesielt viktige for min analyse, fordi de rommer en betydning som peker mot det metodiske og teoretiske rammeverket for analysen.

³¹ Jørgensen og Philips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 7.

Meningsproduksjon: En meningsproduksjon er en prosess der noen fremmer en ytring ovenfor en mottaker. Mieke Bal ser for eksempel på utstillingshandlingen som en meningsproduserende handling.³²

Narrativ: I følge Mieke Bal har narrativet to funksjoner. Narrativet kan for det første ses på som en vandringsmodell, definert ut fra hvordan objektene i utstillingen er bundet sammen. Et eksempel på dette kan være den kronologiske fortellingen, som ledsager betrakteren gjennom historien i en lineær vandringsmodell. Narrativets andre funksjon å fylle rommet mellom kunstverkene og det som står skrevet om dem. Altså alle de ikke-skriftlige tegnene, det fysiske rommet, monteringen, fargene, etc.³³

Intertekstualitet: Norman Fairclough ser på «intertekstualitet» som hvordan tekster forholder seg til andre tekster (også som «tekst» i utvidet forstand.), og understreker at konkret språkbruk alltid trekker videre på andre etablerte diskurser. Med fokus på intertekstualitet kan man undersøke diskursiv «adferd» gjennom for eksempel reproduksjon av diskurs, eller forandring av diskurs gjennom nye sammensetninger.³⁴

Språk og tekst: En poststrukturalistisk forståelse av språket er sentralt i diskursanalysen. Man forstår ikke språket som en avspeiling av en allerede eksisterende virkelighet, men snarere som noe som konstituerer virkeligheten. Språket er strukturert i ulike mønstre der betydningene skifter fra diskurs til diskurs.³⁵ Tekst brukes ofte i utvidet forstand, og peker også på ikke-tekstlige elementer. Mieke Bal leser for eksempel utstillingsdesignet som tekst.

Utstillingsagent: museum/kurator /initiativtaker for utstillingen, handler på bakgrunn av en utstillingsagenda som styres av, og produserer, diskurs.³⁶

³² Bal og Janssen, *Double Exposures*, 2-5

³³ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 2-5.

³⁴ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 16.

³⁵ Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 21.

³⁶ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 8.

2.4.2 Diskursanalyse som tekstanalyse

I analysen vil jeg være spesielt opptatt av forholdet mellom tekst og bilde, og hvordan utstillingsdesignet fungerer som et meningsbærende element. Derfor har jeg valgt å analysere tekst og bilde i forhold til hverandre, og ikke adskilt. Diskursanalysen egner seg til dette formålet fordi det opereres med et utvidet tekst-begrep. Jeg vil imidlertid, for ordens skyld, presentere en egen tekstanalyse isolert fra romanalysen. Tekstanalysen skiller seg ikke metodisk ut fra hvordan jeg analyserer resten av utstillingen, men jeg fokuserer spesielt på de litterære tekstens innhold, på hvor tekstene kommer fra, og hvem de henvender seg til. Som i romanalysen vil jeg være spesielt oppmerksom på bruk av adjektiver, bruk av fortid/nåtid, bruk av «vi», «oss», eller «de», kjønnskonstruksjoner, binære opposisjoner, ironi, metaforer, referanser, og motstridende holdninger/meninger i tekstene.

2.5 Fremgangsmåte

I forkant av min egen analyse, besøkte jeg Museet for samtidskunst flere ganger mens *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* fortsatt var oppe for visning. I løpet av disse besøkene dokumenterte jeg hele utstillingen i bilder, og sanket inn det som fantes av skriftlig dokumentasjon fra utstillingen, inklusive anmeldelser i aviser og magasiner. Jeg reiste også til Paris for å dokumentere den beslektede utstillingen *Elles @ Centre Pompidou*. Materialet jeg satt igjen med var en betydelig mengde fotografier og tekst, som jeg senere har organisert, satt sammen og deretter analysert. Der det refereres til konkrete bilder i teksten, er bildene å finne som vedlegg bakerst i dokumentet.

2.5.1 Etikk

Jeg har ikke gjort intervjuer, men kun analysert publisert materiale, bortsett fra fotografiene av utstillingen som jeg har tatt selv. Jeg har heller ikke uttalt meg om enkeltpersoner på måter som kan virke sårende eller krenkende.

2.6 Inndeling av analysen

Den første delen av oppgaven er en historisk fremstilling av de feministiske utstillingene fra 1960-tallet, gjennom 80- og 90-årene, og frem til i dag. I denne historien spiller den feministiske teoriens fremvekst en helt sentral rolle. Jeg har funnet litteraturen i bøker og

artikler om feministisk kunsthistorie, kjønnsteori, eldre og nyere utstillingskataloger, og i museologisk faglitteratur. Det overordnende temaet for selve utstillingsanalysen av *Goddesses: kvinner som beveger kunsten 2*, vil være seks av de 13 temaene utstillingen er organisert ut fra, samt en egen analyse av tekstene i utstillingen. Med hensyn til utstillingens omfang har jeg fokusert på *Kanon utfordres*, *Moderne kvinner*, *Feminismer*, *Mannsfeminismer*, *Kvinneportretter* og *Natur*. Jeg valgte disse temaene fordi det var disse jeg fikk mest ut av, og fordi jeg mener at utstillingens organisering tillater et slikt selektivt utvalg. *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, fulgte ikke et lineært narrativ fra begynnelse til slutt, og utstillingsdesignet la heller ikke opp til at den besøkende måtte få med seg alle temaene i en spesiell rekkefølge. Resultatet av valget har ført til at utstillingen og min egen analyse følger en felles logikk. I begge tilfellene blir noen utvalgte temaer fremhevet, og gjort relevante for forståelsen av et større område; kvinner, feminisme, kunstproduksjon og utstillingspraksis. Det ville forøvrig ikke vært mulig å inkludere alle utstillingens temaer i analysen, med tanke på denne oppgavens størrelse og tidsramme.

3 De feministiske utstillingenes fremvekst og historie

Kvinnebevegelsen er en bred bevegelse som har kjempet for kvinners lovmessige rettigheter i offentligheten, for kvinnens sosiale rolle på hjemmebane og i samfunnet forøvrig. En del av bevegelsen har gått ut på å fremme kvinner som deltagende kulturprodusenter. Denne utstillingshistorien viser en historisk fremstilling av de kollektive feministiske utstillingene fra 1960-årene, gjennom 1980 - og 1990-tallet, og frem til i dag. Utstillingshistorien representerer en intern historie om hvordan kvinnekampen utspilte seg i kunsten og museene.

Feministiske og kvinnespesifikke utstillinger er en sjanger som med jevne mellomrom står på plakaten ved større og mindre museer rundt om i verden. Siden 1960-tallet har disse utstillingene utviklet seg fra å være alternative undergrunnsprosjekter til å bli institusjonaliserte storsatsninger ved ledende museer i Europa og USA. Hva kjennetegner utstillingene? Er de fortsatt et innlegg i den samme debatten? Hva er forskjellen mellom en feministisk utstilling og en kvinneutstilling? Hvordan har utstillingene beholdt/endret karakter gjennom de sosiale, kunstneriske og politiske endringene som har funnet sted siden 1960-tallet?

3.1 De feministiske utstillingenes opprinnelse

De første feministiske utstillingene fant sted utenfor museene, som et direkte resultat av at kvinnelige kunstnere ble ekskludert fra gallerier og museer. Allerede mot slutten av 1960-tallet gjorde flere kvinnelige kunstnere seg selv til kuratorer for egne utstillinger. Disse utstillingene kan lokaliseres i den feministiske kunsthistoriens fremvekst i skiftet mellom 1960 og 1970-tallet. Den feministiske kunsthistorien er imidlertid ikke alene en årsak til at feministiske utstillinger har blitt organisert. På tross av at kunsthistorien og kunstkritikken vanligvis er den vitenskapelige strukturen kuratorer opererer gjennom, er forholdet mellom feministisk teori og kunstutstillinger av en litt annen karakter. Den feministiske kritikken av kunsthistorien var ikke ordentlig etablert før de tidligste utstillingene så dagens lys. I boken *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art* (2007) hevdes det at

feministisk teori og samtidskunst har vært vevd sammen i en kontinuerlig evolusjon.³⁷ Kritikken ble formet i samspillet mellom kunst, kritikk, forskning, grassrotaktivitet og alternative visningsrom. Derfor kan det hevdes at utstillingsmediet har spilt en viktigere rolle for den feministiske bevegelsen i kunsten, enn hva tilfellet er for andre kunstneriske bevegelser.

Den feministiske kunstkritikken og de feministiske utstillingene hadde et felles mål om å synliggjøre kvinnene som deltagende kulturprodusenter. På den ene siden hadde man kvinnelige kunstnergrupper som skapte sine egne visningssteder fordi de ikke hadde noe alternativ. På den andre siden hadde man den fremadstormende feministiske kunstkritikken som hadde begynt å gå løs på kunsthistorien, dekonstruere den, hente frem kvinnelige kunstnerskap og evaluere kunsten med nye øyne. Utstillingsmediet var i begge tilfeller en helt avgjørende arena for fremvisning og drøfting av feministiske idéer knyttet til kunst og kjønn.

3.1.1 De historiske utstillingene

Et av feminismens viktigste bidrag til kunsthistorien som disiplin, er erkjennelsen av at det som tidligere hadde blitt sett på som en objektiv kanon i virkeligheten var subjektiv og personlig. Det fremgår flere steder i litteraturen at startskuddet var Linda Nochlins essay «Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?» (1971). Griselda Pollock fastslo i *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art* (1991) at dette spørsmålet var den første feministiske intervensjonen i kunsthistorien.³⁸ Den samme konklusjonen trekkes i katalogen til utstillingen *Elles @ Centre Pompidou* (2010). Så godt som ingen kvinnelige kunstnere var inkludert i kunsthistoriske standardverk som Ernst Gombrichs *The Story of Art* (1961),³⁹ og Horst Waldemar Jansons *History of Art* (1962).⁴⁰ Kunsthistorikeren Linda Nochlin ønsket å forstå hvorfor det hadde blitt slik. Hun var spesielt opptatt av myten rundt kunstneren som geni, og påpekte at dette var en sosial konstruksjon som systematisk hindret kvinner i å bli anerkjent. Ved å vektlegge det institusjonelle fremfor det personlige kom hun frem til at det ikke var kvinnene som av «naturlige» årsaker ikke

³⁷ Eleanor Hartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal og Sue Scott, *After the Revolution: Women who Transformed Contemporary Art*, (New York: Prestel, 2007), 13.

³⁸ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, (London: Routledge, 1996), 2.

³⁹ Ernst Hans Gombrich, *The Story of Art*, (London: Phaidon, 1967).

⁴⁰ Horst Waldemar Janson, *History of Art, A Survey of the Major Arts from the Dawn of History to the Present Day*, (New York: Harry N. Abrahams INC., Publishers, 1970).

kunne lage stor kunst. Det var snarere samfunnet og kunstinstitusjonenes struktur som hindret dem i å delta.⁴¹

Hun skrev:

A feminist critique of the discipline is needed, which can pierce cultural-ideological limitations, to reveal biases and inadequacies, not merely in regard to the question of women artists, but in the formulation of the crucial questions as a whole. Thus, the so called women question, far from being a peripheral sub-issue can become a catalyst, a potent intellectual instrument, probing the most basic and “natural” assumptions, providing a paradigm for other kinds of internal questioning, and providing links with paradigms established by radical approaches in other fields.⁴²

Nochlin etterlyste et paradigmeskifte. Paradigmebegrepet, lånt fra Thomas Kuhns *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), ble her brukt for å artikulere en krise i kunsthistorien, og snudde på hodet de eksisterende antagelser og konvensjoner i disiplinen slik den var på begynnelsen av 1970-tallet. Et paradigme definerer forskningen og dens motiver. Skiftet skjer når den dominerende forskningsmetoden oppleves som lite tilfredsstillende i forhold til å forklare det fenomenet det er dens oppgave å forklare.⁴³ På kunsthistorisk vis søkte feministiske akademikere svar på Nochlins konfronterende spørsmål gjennom studier av kunstnerskap og samlinger, stil og ikonografi, medlemskap i kunstnergrupper og *ismer*. Noen av de tidligste feministiske kunstutstillingene i etablerte institusjoner var omfattende, kronologiske utstillinger av kvinners arbeid, gjerne fra museumsamlingenes innerste rom og private kolleksjoner. Kuratorene hadde som motivasjon å kaste et nytt blikk på kunsthistorien og avdekke glemte kunstnerskap, samtidig som man utforsket kvinnelige kunstnerskap ut fra andre sosiale betingelser enn hva man hadde gjort tidligere. Pionérprosjekter inkluderer Linda Nochlin og Ann Sutherland Harris' *Women Artist, 1550-1950* (Los Angeles County Museum of Art, 1976) og *Kunstlerinnen International, 1877-1977: Frauen in der kunst* (Schloss Charlottenberg, Berlin, 1977). Katy Deepwell skriver at disse utstillingene delte en felles strategi som tok sikte på å plassere kvinnene i en

⁴¹ Linda Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* (Oslo: Pax Forlag, 2002), 63.

⁴² Linda Nochlin sitert fra: Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, 2.

⁴³ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

allerede eksisterende narrativ kunsthistorie, og med det å korrigere det kunsthistorien hadde glemt.⁴⁴

For feministiske kunsthistorikere var en av de tydeligste og mest interessante effektene av de historiske utstillingene, hvor mye kvinnelige kunstnere delte med sine mannlige kolleger, både med hensyn til stil og innfallsvinkel. Men disse synliggjøringsprosjektene banet også vei for noe nytt. Det opplevdes ikke som nok å understreke at kvinnene bare var glemt, hevder Deepwell. Snart ble det behov for en nærmere komparativ analyse av kunstverk for å finne ut av hva kjønn egentlig har å si i skapelsesprosessen.⁴⁵

3.1.2 De alternative utstillingene

Ved utstilling av samtidskunst stod man friere som kurator, fordi man ikke var nødt til å forholde seg til en allerede dokumentert fortid. Samtidskunsten representerte et radikalt potensial i seg selv; en slags fremtidsoptimisme. Den største hindringen for de kvinnelige samtidskunstnerne var at kunstinstitusjonene ikke var spesielt interesserte i å stille ut deres arbeid. Alternative utstillingsprosjekter dukket opp på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet, som en direkte konsekvens av dette. Museene fungerte hverken som et sted for likestilling eller dialog, og det ble fort tydelig at kvinnelige kunstnere måtte organisere sine egne utstillinger hvis de ville frem i lyset. Dette var bakgrunnen for at det dukket opp et mangfold av kollektive utstillinger, organisert av ulike feministiske grupper og nettverk som bestod av kunstnere, kunsthistorikere og andre involverte. De aller tidligste utstillingene fant sted parallelt med de politiske demonstrasjonene som utspant seg ved overgangen til 1970-tallet, i New York og Los Angeles. Situasjonen i Tyskland, Danmark, Sverige og store deler av Europa utviklet seg på lignende vis få år etter.⁴⁶

En av de første utstillingene, *X to the 12th power* (1969) på undergrunnsgalleriet *MUSEUM* i New York, var organisert av *Women's Art in Revolution (WAR)*. Utstillingen ble toneangivende for de alternative 1970-tallsutstillingene der introduksjonsteksten inneholdt protest mot sexistisk undertrykkelse i kunstverden. Utstillingene ble vist i undergrunnsgallerier eller forlatte lokaler, og organisasjonsmodellen var antihierarkisk med

⁴⁴ Deepwell, «Feminist Curatorial Strategies and Practices», 69.

⁴⁵ Deepwell, «Feminist Curatorial Strategies and Practices», 69.

⁴⁶ Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews, «The Feminist Critique of Art History», i *The Art Bulletin*, (sep, 1987), 331.

fokus på kollektiv innsats og dugnadsånd. Fokuset var alltid på et «vi» fremfor et «jeg».⁴⁷ Både utstillinger og kunstpraksis trosset det individuelle som inntil da hadde vært representerende for kunstnerisk skaperkraft. Den tidligste utstillingsaktiviteten fikk ringvirkninger, og i 1970 ble *The Woman's Interart Center* (New York) etablert som det første permanente visningsrommet forbeholdt kvinner. En rekke innflytelsesrike utstillinger gjennom 1970-årene fant sted her. *The Woman's Interart Center* var dessuten viktig for følelsen av selvtilit gjennom støtte og samhold. Ved å danne egne utstillinger fikk kvinnene mulighet til å vise verden at også de produserte spennende kunst. På den måten la de et press på de offentlige institusjonene og galleriene om å anerkjenne dem.⁴⁸

3.2 Den nye kunsten: Kvinner og kjønnsidentitet

Et annet viktig aspekt ved undergrunnsutstillingene var at de ga kvinner muligheten til å stille ut radikal feministisk kunst som ikke kunne vises andre steder. Dextra Frankel, kurator for utstillingen *21 Artists: Invisible/Visible* ved Long Beach Museum of Art (1972), forklarte hvordan den nye tendensen manifesterte seg gjennom de kollektive utstillingene fra denne perioden:

Perhaps since we saw only the work of women during these months, we began to perceive the work in a new way. We did not realize it at the time, but a new sensibility was being revealed to us, a sensibility that delineated emotional exposure, softness and delicacy. We saw very little work that had to do with the nature of physical material or focused exclusively on the ideas about art. Physical materials were used for the expression of emotion and sensuousness in color, shape, and form. Rather than a simple concern for formalist issues, much of the work used a formalist framework to express female subject matter. A great deal of the work we saw articulated emotional reality, described states of feeling, or life as it is lived in the kitchens, living rooms and bedrooms – the woman's environment.⁴⁹

Den «kvinnelige erfaringen» var blitt et nytt og populært tema i samtidskunsten. Dette kom også til uttrykk i utstillingen *Women choose Women* ved *New York Cultural Center* i 1973.

⁴⁷ Judith K. Brodsky, «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, (New York: H.N Abrams, 1994), 106.

⁴⁸ Brodsky, «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», 106.

⁴⁹ Dextra Frankel sitert fra: Brodsky, «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», 106.

Utstillingen var den første av sitt slag som fant sted ved en offentlig kulturinstitusjon. Den viste et bredt utvalg samtidskunst skapt av 109 kvinner, fra abstrakt maleri til foto og performance. Det var banebrytende i seg selv at en offentlig institusjon hadde valgt å vise en utstilling som kun var basert på kvinnelige kunstnerskap, men det mest kontroversielle ved prosjektet var utstillingens innhold. Martha Edelheits menn med eksponerte kjønnsorganer, Hannah Wilkes labiaskulpturer i latex, og Alice Neels portrett av sin høygravide svigerdatter var utvilsomt feministiske representasjoner av seksualitet.⁵⁰

Det ble etterhvert et felles mål å demonstrere at den kvinnelige erfaringen også kunne være tema for stor kunst. I 1975 hevdet kunsthistorikeren Lucy Lippard (f.1937) at enkelte temaer, motiver og materialer hadde blitt oversett fordi de var assosiert med den kvinnelige erfaringen. Hun forklarte det slik:

The overwhelming fact remains that a women experiences in society – social and biological – is simply not like that of a man. If art comes from inside, as it must, then the art of men and women must be different too. And if this fact doesn't show up in women's work, only repression can be to blame.⁵¹

Lippard belyste deretter noen motiver hun selv mente symboliserte en kvinnelig sensibilitet. Motivene var former som sirkler, kupler, egg, sfærer, bokser og biomorfe strukturer. Hennes profeti bidro til at en idé om «kvinnelig kunst» spredte seg.⁵² De radikale utstillingene som preget første halvdel av 1970-tallet kan ses på som et brudd med patriarkalske strukturer der kvinnen har blitt fremstilt på bakgrunn av maskuline preferanser. Med erkjennelsen av dette kom behovet for å skape en ny kvinnelig identitet. De kvinnelige kunstnernes problem i så måte, var å finne frem til «den sanne kvinnen», som de mente var gjemt bort i et sosialt rollespill. Det kroppslige og biologiske fokuset må ses i lys av 1950 og 60-årenes undertrykking av kvinnelig seksualitet, der kvinner ikke skulle erfare sin egen kropp direkte, men gjennom behovene fra sine barn og ektemenn.⁵³ «Vaginal Art», eller «Cunt Art», orientert rundt kvinnens underliv, var ett av de mest ekstreme eksemplene på hvordan enkelte

⁵⁰ Brodsky, «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», 108.

⁵¹ Heartney, m.fl. *After the Revolution: Women who Transformed Contemporary Art*, 14.

⁵² Heartney, m.fl. *After the Revolution: Women who Transformed Contemporary Art*, 14.

⁵³ Norma Broude og Mary D. Garrard, «Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century», i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, (New York: H.N Abrams, 1994), 24.

kunstnere nå uttrykte sin seksuelle identitet.⁵⁴ Judy Chicago og Miriam Schapiro er blant de som ble knyttet opp mot denne tendensen. Schapiro og Chicago ville frigjøre kvinnen fra negativiteten rundt egen kropp, og de gjorde det ved å vise provoserende og tabubelagte installasjoner som for eksempel *Menstruation Bathroom* (1972) eller *Dinner Party* (1979). Dette sterke fokuset på kvinnens biologiske egenskaper og evne til å bære frem barn, ble av mange tolket og anvendt som et tegn på kvinnens overlegenhet. Gudinnen ble en metafor på dette. Metaforen dukket blant annet opp i navnene til galleriene *Artemisia* (Chicago) og *Hera* (New York).⁵⁵

3.3 Postmodernisme og teoretisering

1970-tallsfeministene har senere blitt stemplet som «forskjellsfeminister» og «essensialister». Dette danner grunnlaget for den polariserte debatten som har preget feministisk teori siden. Mange kvinnelige kunstnere opplevde etter hvert den biologiske merkelappen som begrensende, og i akademia vokste det frem en kritikk som problematiserte idéen om «det felles kvinnelige», og den sterke identifiseringen med det biologiske kjønn. Kritikken snudde opp ned på debatten i de feministiske miljøene, og dannet grunnlag for en ny tilnærming til spørsmål om kvinner og kjønn i kunst og utstillinger.⁵⁶

I 1987 forsøkte Thalia Gouma-Petersson og Patricia Mathews å kartlegge den feministiske kritikken slik den hadde opptrådt på kunstfeltet i form av kritikk, praksis og metode. Grunnskissen tegnet et skille mellom 1960 - og 70-årenes politiske og kropporienterte grasrotbevegelse, i kontrast til 1980-årenes teoretiske og intellektuelle kritikk. Den første generasjonen ble assosiert med aktivisme, likestillingskamp og rettigheter. Den senere generasjonen, med sin sterke poststrukturalistiske innflytelse, ble knyttet opp mot tverrfaglig teori relatert til psykoanalyse, film, litteratur og politiske ideologier, der essensialistiske idéer om kvinner og kvinnelighet mistet sin selvfølgelige eksistens.⁵⁷ Reaksjonen må ses på som en del av den postmodernistiske vendingen som hadde banet veien for en mer kritisk og teoretisk tilnærming til kunstproduksjon. Postmodernisme har mange definisjoner, men den kan forstås som en kritikk av den modernistiske troen på autentisitet, verdi og originalitet. Dette

⁵⁴ Laura Meyer, «Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain», i *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, red. Amelia Jones, (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 322.

⁵⁵ Brodsky, «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», 112.

⁵⁶ Broude og Garrard, «Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century», 25.

⁵⁷ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique of Art History», 346.

innebærer et skifte i fokus fra førstehåndserfaring og personlige uttrykk, til analysen av representasjoner. Fra et feministisk perspektiv muliggjorde postmodernismen en metode for kritikk av representasjon av kvinner i kulturen, og undergravde den forrige generasjonen kunstnere med anklager om essensialisme. I følge denne kritikken var troen på en kvinnelig stemme og erfaring håpløs, da den egentlig bare forsterket ekskluderingen gjennom å identifisere kvinnen med kropp og natur, slik den generelle kulturen alltid hadde gjort. De nye feministenes mål var å vise hvordan idéene om feminitet var sosialt konstruert.⁵⁸

I 1981 hadde Griselda Pollock og Rozsika Parker lansert disse idéene i den banebrytende boken *Old mistresses: Women, Art and Ideology*. Pollock hadde allerede advart feministiske kunstnere om å bruke sin egen kropp med essayet «Whats Wrong with Images of Women?» (1977), der hun hevdet at disse bildene ville kollapse i allerede eksisterende patriarkalske stereotyper, og at kroppsfokuset i virkeligheten svekket kvinnes integritet.⁵⁹ Den feministiske kunsten som hadde utforsket forholdet mellom subjektivitet og kropp, ble nå stemplet som essensialistisk og utdatert. Pollock var inspirert av nyere teori om tekst og bilde. Antologien *Art After Modernism: Rethinking Representation* (1984) inneholder mange av de relevante essayene som ble toneangivende i denne tiden; «Precession of Simulacra» av Jean Baudrillard: om oppløsningen av «virkeligheten», «From Work to Text» av Roland Barthes: om mangfold av mening og forfatter av tekst, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» av Laura Mulvey, samt tekster av Kate Linker og Mary Kelly om Sigmund Freud og Jacques Lacans teorier om feminitet og seksualitet. Michel Foucaults analyser av ideologi var også svært innflytelsesrik på feministisk teori.⁶⁰ Grensene mellom de ulike akademiske disiplinene ble stadig mer uklare, og tekst hadde nå inntatt en viktigere posisjon enn bildet, også i kunsthistorien. Hvilke kunstneriske preferanser man hadde kom i stor grad an på hva man leste, og mange av arbeidene som ble beundret og støttet i denne perioden var enten tekstbaserte eller sammenlignbare med tekst. Det dukket stadig opp kunstverk som enten kretset rundt ord og utsagn, eller verk der tekst opptok en vesentlig del av billedflaten.⁶¹

⁵⁸ Heartney, m.fl. *After the Revolution: Women who Transformed Contemporary Art*, 17.

⁵⁹ Griselda Pollock, «Whats Wrong with the Images of Women? », i *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*, red. Rozsika Parker & Griselda Pollock, (London, Pandora: 1987), 133-138.

⁶⁰ Mira Schor, «Backlash and Appropriation», i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, (New York: H.N Abrams, 1994), 255.

⁶¹ Schor, «Backlash and Appropriation», 255.

Kunstnerne Barbara Krüger og Cindy Sherman eksemplifiserte den kritiske avantgardens kritikk av sosialt kjønn. De hentet ut bilder fra patriarkalsk repertoar og dekonstruerte dem gjennom nye sammensettinger og kontekster. Ironien, som ble så populær i kulturuttrykk på denne tiden, kan ses på som et utslag av den teoretiske vendingen. Cindy Shermans bilder illustrerte kritikken gjennom måten hun karikerte kulturelle fremstillinger dominert av det mannlige blikk. Hennes *United Filmstills* (1977-1980) etterligner for eksempel representasjoner av kvinner i Hollywoodfilm. Cindy Sherman iscenesatte alltid seg selv i bildene sine, og det fantes ikke et stabilt «jeg» i hennes kunst. Representasjoner av kvinner var nå tilsynelatende kun gyldig hvis kunsten handlet om representasjon i seg selv. Denne diskursen var den akademiske feminismen i praksis, og dens enorme innflytelse var i seg selv et bevis på hvor tett forholdet mellom kunst og kunstkritikk hadde blitt.⁶²

Utstillingen *Difference: On Representation and Sexuality* (New Museum, New York, 1984) var i tråd med den nye feministiske diskursen. I følge Kate Linker, kurator for utstillingen, kretset utstillingen rundt representasjon som fenomen:

Over the past ten years, a significant body of work has explored a complex terrain triangulated by the terms sexuality, meaning, and language. In literature, the visual arts, criticism, and ideological analysis, attention has focused on sexuality as a cultural construction, opposing a perspective based on a natural or biological 'truth.' This exhibition charts this territory in the visual arts. It presents work by its main participants. And it explores some of the radical implications of this approach. It's thesis - the continuous production of sexual difference - offers possibilities for change, for it suggests that this need not entail reproduction, but rather revision of our conventional categories of opposition.⁶³

Til forskjell fra de foregående feministiske utstillingene viste *Difference* både kvinnelige og mannlige kunstnere. Flere av kunstnerne som ble stilt ut (Ray Barrie, Victor Burgin, Mary Kelly og Mary Yates) brukte Jacques Lacans analyse i sin bruk av språk, seksualitet og meningsproduksjon. Bruken av Lacan ble blant annet kritisert av kunsthistorikeren Hal Foster for å forkludre det feministiske budskapet ved at psykoanalysen vanskeliggjorde idéen om

⁶² Schor, «Backlash and Appropriation», 255.

⁶³ The New Museum, «Difference on Representation and Sexuality», oppsøkt: 11.04.2013, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/97

patriarkatet som en sosial konstruksjon, og dermed gjorde likestilling potensielt umulig.⁶⁴ Anmelderen Grace Glueck i *The New York Times*, uttrykket seg imidlertid slik:

For those of us who believe that art should be seen and not read, the exhibition «Difference: On Representation and Sexuality», at the New Museum of Contemporary Art, 583 Broadway, will not be a high-priority attraction.⁶⁵

Mottagelsen av utstillingen viser at teori nå hadde inntatt en svært viktig rolle i kuratering og vurdering av utstillinger, og at den nye tekstliggjøringen av kunsten ikke var applaudert av alle. *Difference* signaliserte imidlertid enda et skifte. Den pekte mot feminismens dreining fra «det kvinnelige» i retning «kjønn.» Dette perspektivet fikk spesielt stor innvirkning etter utgivelsen av Judith Butlers banebrytende *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990)⁶⁶. Butlers teori gikk ut på at kjønn var performativt, i den forstand at kjønn er noe vi *gjør*. Videre hevdet Butler at kategoriene «kvinne» og «mann» var knyttet opp til heteronormative maktstrukturer. Butler bidro til å skape et intellektuelt klima der det virket meningsløst å snakke om mann/kvinne, fordi det fantes så mange varianter av seksualitet.⁶⁷ Utstillinger som kan knyttes opp mot denne idéen er blant annet den turnerende utstillingen *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (1993). Utstillingen inkluderte menn og kvinner hvis arbeider utforsket klær og kjønnskonstruksjoner. Kurator Nina Felshin hadde samlet en rekke kunstverk som alle bestod av klesplagg. Ved at kunstnerne viste klesplaggene uten en tilhørende kropp inni, reflekterte kunstverkene rundt problematikker knyttet til kulturelle, seksuelle og psykologiske aspekter ved identitet.⁶⁸ Noen år senere viste *Centre Pompidou* utstillingen *Féminin-Masculin, Le Sexe de l'Art* (1995). Transseksualitet var ett av temaene utstillingen berørte.⁶⁹

Historiografisk var imidlertid 1990-tallet preget av et antall ambisiøse utstillinger som adresserte aspekter ved den feministiske kunstens arv på svært ulike måter. Dette kommer frem i en utgave av tidskriftet *October* (nr. 71), 1995. For mens mange kvinnelige kunstnere

⁶⁴ Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 155-156.

⁶⁵ Grace Glueck, «Art: 'Representation and sexuality,' Mixed media show at The new Museum», *The New York Times*, Oppsøkt: 15.05.2013. <http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html?pagewanted=all>. (04.01.1985)

⁶⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, (New York: Routledge Classics, 2006).

⁶⁷ Toril Moi, «Jeg er ingen kvinnelig forfatter», *Samtiden*, (nr.3), (Oslo: 2008): 12.

⁶⁸ Cornelia Butler, «Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria», *WACK! Art and the Feminist Revolution*, (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007), 20.

⁶⁹ Alfred Pacquement, «Preface», *Elles @ Centre Pompidou, Women Artist in the collection of the Musée National d'Art Moderne Centre de Création industrielle*, (Paris: Deckers Snoeck, 2009), 13.

fortsatte å uttrykke idéer og argumenter knyttet til post-strukturalistisk teori, psykoanalyse eller marxistisk-relaterte politiske idéer, ble man nå vitne til at en del kvinnelige kunstnere representerte en vending tilbake til 1960 - og 70-årenes mindre medierte bruk av kroppen:

While some artists and writers continue to develop ideas, arguments, and forms related to 1980s feminist theories focusing on psychoanalysis, a critique of Marxist and related political theories, and poststructuralist theories of cultural identity, others have forged a return to 1960's and 70's feminist practices centering on a less mediated iconographic and performative use of the female body.⁷⁰

Utstillingene *Bad Girls* (New Museum of Contemporary Art, London, 1993) og *Sense and Sensibility* (London Institute of Contemporary Art, 1993) omfavnet feminismen på en annen måte enn tidligere. Utstillingene ble til gjengjeld slaktet av den kritiske kunstpressen.

Initiativtagerne bak *Bad Girls* og *Sense and Sensibility* fikk kritikk for å spille på forførende titler og ukritisk vinkling.

Sense and Sensibility, a title reflecting a nineteenth-century vision of femininity, one was struck by the vocabulary of seduction utilized in both the materials and the concepts. The artists are women, young, and from international backgrounds. The projects, however, seem purely formal and fail to reveal any critical engagement or disruptive iconoclasm.⁷¹

Utstillingen *Bad Girls* tiltrakk seg et stort antall besøkende, men kurator Marcia Tucker ble uthengt for valg av tittel i et kommersielt øyemed, og for å ha prøvd å gjøre feminismen til noe kult og «spiselig».⁷² Problemet var tilsynelatende også her at vinklingen ikke tok opp de virkelige problemene knyttet til kvinner og likestilling, men at de kretset rundt feministisk kunst som noe estetisk og humoristisk. Ayisha Abraham hevdet at den nye trenden var å vise gruppeutstillinger med kvinnelige kunstnere i kombinasjon med en rampete og fengende tittel.

⁷⁰ Abraham, ayisha, m.fl. «Questions of feminism: 25 responses», *October*, 71 (1995): 5-48. <http://www.jstor.org/stable/778740>.

⁷¹ Ayisha Abraham, «Questions of feminism: 25 responses», 7.

⁷² Blazwick, Iwona, m.fl. «Who's Bad? A mixed Response to a Season of Bad Girls» *Frieze Magazine*, 15(1994). Oppsøkt: 11.04.2013. http://www.frieze.com/issue/article/whos_bad/

Despite all the visual appeal and wit, work that relies only on the accoutrements of femininity – the pink plastic, the corset, the eye shadow (as in the «Bad Girls» show at the New Museum of Contemporary Art) – are disturbingly essentialist expressions, even though that work parades in the garb of the «impure».⁷³

Det er ikke utenkelig at kuratorer av feministiske utstillinger hadde begynt å kjenne på et kommersielt press, ettersom utstillingene nå hadde fått innpass i større institusjoner og dermed måtte tilpasses et bredere publikum. Den polariserte debatten mellom essensialister og relativister/post-strukturalister viste seg imidlertid fortsatt å være gjeldende. Sterke stemmer og kross meningsutveksling bidro til at feministiske utstillinger etterhvert ble oppfattet som et minefelt.

3.4 2000-tallet og de feministiske utstillingene

Kanskje var det nettopp fordi de feministiske utstillingene nå hadde fått et stempel som problematiske, at det dukket opp en rekke store og historiserende utstillinger på 2000-tallet, som heller tok sikte på å dokumentere og kartlegge den feministiske bevegelsen i kunsten. Eksempelsvis *Kiss Kiss, Bang Bang. 45 years of Art and Feminism*, (Bilbao Art Museum (2007), kuratert av Xabier Arakistain. Utstillingen inkluderte 69 arbeider fra 45 ulike land. *WACK! Art and the Feminist Revolution*, (MoCA, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 2007) som bestod av 119 kunstnere fra 21 land, utforsket hvordan de revolusjonære idéene som oppstod mellom kunst og feminisme på 1970-tallet bredte om seg på internasjonal skala.⁷⁴ Felles for de nyere utstillingene var det store antallet kunstverk, en tendens som ser ut til å ha tiltatt utover 2000-tallet. Alle utstillingsprosjektene inkluderte kvinner fra ulike geografiske steder, formale praksiser, sosiopolitiske allianser og teoretiske posisjoner. I antologien *The Power of Feminist Art* (1994) hevdet forfatteren Laura Cottingham at det kunstkritiske klimaet på 1990-tallet hadde utviklet seg mot å bli apolitisk, og at den feministiske kunsten ikke ble tatt inn i varmen på samme måte som tidligere.⁷⁵ Hillary Robinson ser de historiserende utstillingene i sammenheng med en slik depolitisert form for

⁷³ Ayisha Abraham, «Questions of Feminism: 25 responses», 7.

⁷⁴ Lisa Gabrielle Mark, Cornelia Butler, m.fl, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007), 2-5.

⁷⁵ Laura Cottingham, «The Feminist Continuum After 1970», *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, (New York: H.N Abrams, 1994), 284.

feminisme, som også i følge henne preger kunstnerisk praksis i dag. Hun skrev i *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women* (2006), at dagens kvinnelige kunstnere ikke har mye å si om feminisme, og at selv om kunstverkets stil og overflate kan ha mye til felles med verk av feminister som Nancy Spero og Louise Bourgeois, er dette begrenset til formale virkemidler.⁷⁶

Den kartleggende og historiserende strukturen var også definerende for *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* og *Elles @ Centre Pompidou* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2009), som hadde åpnet et drøyt år tidligere. *Elles* inneholdt mer enn 200 artister og 500 kunstverk.⁷⁷ Med det betydelige omfanget av kunstverk i bakhånd, hadde initiativtakerne ved Centre Pompidou tatt på seg den ambisiøse jobben med å kartlegge kvinnes bidrag til kunsthistorien. Kunstverkene var ikke organisert ut fra en kronologisk rekkefølge, men det var montert to tidslinjer langs veggene i utstillingsrommet, der den ene tidslinjen viste utvalgte årstall og hendelser knyttet til den generelle kvinnebevegelsen, mens den parallelle linjen viste hendelser knyttet til kvinner i kunsthistorien. På den måten fremstod utstillingen som en representasjon av 1900-tallets kunsthistorie, gjennom kvinnelige kunstnerskap. Parallelt med dette fikk man servert en leksjon i kvinnebevegelsens historie. Det fremste kriteriet for utvalg av kunstverk så ut til å ha vært basert på et ønske om å vise bredden og mangfoldet i forholdet mellom kunst, kvinner og feminisme. Det fremgår imidlertid både i *Elles* og i *Goddesses*, at det er en helt klar politisk agenda bak disse prosjektene. I stor grad ser dette ut til å handle om synlighet og bevisstgjøring om at kvinnelige kunstnere fortsatt stilles i skyggen av sine mannlige kolleger.⁷⁸ Utstillingene er med andre ord feministiske, selv om langt fra alle arbeidene i utstillingen kan sies å være det samme.

Katy Deepwell understreker at det er svært viktig å trekke en tydelig skillelinje mellom «kvinnens kunst», kunst skapt av alle kvinner, og feministiske perspektiv i kunsthistorie, kuratering og kunstkritikk. Kvinner har kommet sammen for å organisere utstillinger siden midten av 1800-tallet, i kunstklubber og andre organisasjoner, uten at disse prosjektene har vært feministiske på noen måte, verken innholdsmessig eller konseptuelt. For å definere hva som konstituerer det feministiske i en kuratert utstilling, må man se på forholdet mellom feministisk teori og feministisk kunsthistorie i planleggingen av utstillingen, hevder

⁷⁶ Hillary Robinson, *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, (New York: IB Tauris, 2006), 1-7.

⁷⁷ Morineau, «Addressing Difference », 15.

⁷⁸ Morineau, «Addressing Difference », 15.

Deepwell.⁷⁹ Med de historiserende utstillingene dukket det tilsynelatende opp et nytt problem. For hvor går egentlig skillet mellom en feministisk utstilling, og en utstilling som viser kvinnelige kunstnere? Kritikken av de nyere prosjektene illustrerer hvordan de utydelige skillene i disse utstillingene vekker reaksjoner gjennom bruken av ordet «kvinneutstilling», eller med anklager om at utstillingene bygger opp under kvinnen som «den andre». Produserte disse utstillingene først og fremst kvinnehistorie? Eller var de kritiske og undersøkende feministiske prosjekter? Kanskje bunnet noe av kritikken i at de store, historiserende utstillingene forsøkte å gape over to sider av det feministiske prosjektet i kunsthistorien, som hittil hadde blitt ansett for å være polariserte, og dermed uforenelige. «Kvinne» og «feminisme» ser ut til å gli over i hverandre i disse utstillingene, og nye spørsmål blir relevante. Er det rettferdig ovenfor alle kunstnerne å bli trukket inn i en feministisk diskurs, på bakgrunn av at de er kvinner? Ekskluderer disse utstillingene kvinnene fra den øvrige kunsthistorien? Blir feminismen og kvinners kunst slått sammen i en isolerende kategori som ikke gagnar noen?

3.1 Museer under press?

Den feministiske bevegelsen i kunsten har vist seg å være produktiv, men har museene egentlig endret seg i takt med de feministiske utstillingenes utvikling? Hvordan har den eventuelle endringen pågått internt i museumsinstitusjonene?

1960-årene var preget av et sterkt politisk engasjement som blant annet viste seg gjennom massiv kritikk av samfunnets ledende institusjoner. Skolesystemet, sykehusene og fengslene ble stilt til ansvar for måten de virket, og museet var intet unntak. Mot slutten av 1960-årene var det flere grupper i samfunnet som uttrykte misnøye med museumsinstitusjonen. I sin bok *The Art Museum from Boulee to Bilbao* (2008), peker Andrew McClellan på Pierre Bordieu og Alain Darbels sosiologiske analyse *The Love of Art* som en medvirkende faktor til hvorfor nettopp museene ble satt under press. Analysen viste at 75 % av alle museumsbesøkende i Frankrike tilhørte overklassen.⁸⁰ Bordieu kritiserte kunstmuseene for å være elitistiske opprettholdere av sosialt klasseskille.⁸¹ I denne sammenhengen ble feminismen den primære drivkraften for kvinnelige kunstners engasjement, og museene ble således en kamparena for

⁷⁹ Deepwell, «Feminist Curatorial Strategies and Practices», 68-69.

⁸⁰ McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 178-179.

⁸¹ Pierre Bordieu og Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (1972), overs. av Dominique Schnapper, (Oxford: Polity Press, 1991).

frigjøring. Kunstens uløselige forhold til politikk har hverken før eller siden vært så åpenbar. Den første kritikken kom fra kunstnere selv. *Art Workers Coalition*, *Women Artists in Revolution*, *The Black Emergency Cultural Coalition* og *Guerilla Girls* er eksempler på kollektive demonstranter som kjempet for kvinner og afroamerikaneres rett til å bli representert i museene, med kunsten som våpen. En viktig del av demonstrasjonene var stedsspesifikke kunstverk som performance, såkalte aksjoner og happenings. Demonstrasjonene utspilte seg først i USA, men det tok ikke lang tid før man så den samme utviklingen i de europeiske landene.⁸²

Flere konseptuelle kunstverk oppstod i denne brytningstiden i kampen mot urettferdighet. En sommerdag i 1970 ble MoMAs publikum ønsket velkommen av en «sandwichman» som reklamerte for Yoko Onos separatutstilling utenfor museet. Rent bortsett fra at det ikke fantes noen reell utstilling. Yoko Ono hadde rekruttert denne PR-mannen som en del av en performance i protest mot at museet ikke ville stille ut hverken henne, eller andre kvinnelige kunstnere. De som besøkte museet den dagen fikk tildelt en utstillingskatalog med tittelen «The Museum of Modern (F)art». I katalogen stod det forklart at kunstneren hadde sluppet løs tusenvis av fluer i museets skulpturhage. Fluene bar på duften av Yoko Onos parfyme.⁸³ Museene befant seg i en presset situasjon i denne perioden, både i forhold til sin posisjon i samfunnet og som ledende kunstinstitusjoner. De stod i fare for å bli utdaterte samfunnsaktører hvis de ikke tok innover seg at verden utenfor var i ferd med å endre seg dramatisk. Samtidig var de nødt til å gi rom for den institusjonskritiske kunsten som nå vokste frem. *Guerilla Girls* feministiske verk *Do Women Have to be Naked to Get in to the U.S. Museums?* illustrerer denne problematikken på en god måte. Kunstverket er en plakat med ordene: «Less than 3 % of the artists in the Met. Museum are women, but 83 % of the nudes are female». Verket er i dag representert i flere museer rundt om i verden. De samme institusjonene som verkene kritiserer, har altså bidratt til å definere kunstverkenes plass i kunsthistorien.

Men det at museene åpnet opp for slike politiske verk, var ikke synonymt med at institusjonene i virkeligheten ble mer demokratiske. Anne Staniszewski hevder at museene

⁸² Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews, «The Feminist Critique of Art history», i *The Art Bulletin*, (sep, 1987), 331.

⁸³ Cornelia Butler, «The Feminist Present: Women Artist at MoMA», i *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, red. Cornelia Butler og Alexandra Schwartz. (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 14.

bare tilsynelatende var med på endringen, ved å ønske den institusjonskritiske kunsten velkommen inn:

Artistic practice became more self-consciously political regarding the workings of the institutions of art at the moment when the Museum of Modern Art in particular, and modern museums in general, were disavowing these realities in their installation practices. Ironically, the examination of the ideological dimensions of an exhibition by conceptual artists simultaneously circumscribed the political within the domain of the individual artist, thereby releasing the institution from any such responsibility and fostering the myth of an aesthetic institution as a neutral site.⁸⁴

At kunstmuseene nå begynte å fungere som «nøytrale» kunsthaller, der kunstnerne selv skulle legge de politiske føringene, kan kanskje ses på som uproblematisk, men faktumet er at kjønnsubalansen i institusjonene har vedvart. I et intervju med kuratorene for *Goddesses* ble det hevdet at samlingens kvinnelige andel per i dag er på 14 %, og at alle utstillinger sammenlagt viser 80-90 % mannlige kunstnere.⁸⁵ Tilsvarende tall for kvinner i samlingen i Tate Modern (London) er 13 %, og 17 % ved Centre Pompidou.⁸⁶

3.2 Oppsummering

Den historiske gjennomgangen av de feministiske og kvinnespesifikke utstillingene viser at disse prosjektene, fra sin spede start i alternative visningsrom, til dagens storsatsninger i nasjonale museer, er blitt motivert ut av et felles ønske om å synliggjøre kvinnelige kunstnere. Dette har vært et like viktig motiv for de historiske kunstutstillingene, som for de alternative/radikale utstillingene, og senere også for de kartleggende utstillingene fra 2000-tallet. I noen av disse prosjektene har det imidlertid vært viktigere å vise kvinnen som en *kvinne*, og vi ser at dette perspektivet utfordres på 1980-tallet, når det blir stilt spørsmål rundt hva det egentlig vil si å være en kvinne, og hvilken betydning kjønn i skapelsesprosessen. Vi ser også at kvinnene mister sin eksklusive plass i feministiske utstillinger, dels ved at menn trekkes inn, og dels ved at kjønn introduseres som noe flertydig. I kjølevannet av dette teoretiske klimaet begynner «kvinneutstillingene» å miste sin status, mens de prosjektene som

⁸⁴ Staniszewski, *The Power of Display*, 281.

⁸⁵ Ingrid Bjerke, «Bredt utvalg kunst av kvinner», *Aftenposten.no*, Oppsøkt: 24.04.2013. <http://www.aftenposten.no/kultur/article3482217.ece>. (12.10.2011)

⁸⁶ Morineau, «Addressing Difference», 15.

anses som relevante kretser rundt teori og analytiske tilnærminger til kjønn.

«Kvinneutstillingen», som begynner å skrives i anførselstegn, får etterhvert en like nedlatende og diskriminerende klang som ordet «kvinnekunst».

Det er likevel noen utvalgte temaer som går igjen i disse utstillingene, uavhengig av rådende feministisk diskurs; kropp/representasjon, kvinne/kjønn og undertrykking/makt. Kroppen har vært en arena der ulike tilnærminger til kropp reflekterer ulike diskurser knyttet til kunst, kjønn og politiske standpunkt. Først ser vi at kroppen brukes som uttrykk for å ta tilbake makt, ved at den presenteres på kvinners egne premisser. Senere oppstår det en rekke kritiske kunstverk og utstillinger som analyserer forholdet mellom kropp, identitet og representasjon.

Denne utstillingshistorien viser også at det er et symbiotisk forhold mellom feminisme, feministisk kunstpraksis og feministisk utstillingspraksis. Teori og utstillingsvirksomhet er altså vevd sammen. Det er likevel viktig å understreke at all kunst skapt av kvinner ikke er feministisk. For å definere hva som konstituerer det feministiske i en utstilling må man se på forholdet mellom feministisk teori og feministisk kunsthistorie i gjennomføringen av utstillingen. I de nyere utstillingene som *Elles @ Centre Pompidou* og *Goddesses* brukes kvinnelige kunstnere og feministiske kunstnere om hverandre. Her er det ofte glidende overganger mellom hva som menes med «kvinne» og «feminisme.» Påstanden om at samtidskunst og feministisk teori har vært vevd sammen i en kontinuerlig utvikling kan derfor tillegges enda en dimensjon: Det er uløselige bånd mellom «kvinne» og «feminisme» i disse utstillingene, noe som peker tilbake på nyere kunst - og museumsteori, og på en erkjennelse av at kunst og utstillinger ikke kan ses uavhengig av hverandre. Utstillingene balanserer mellom å produsere politiske standpunkt på en side, og pluralisme på en annen side. Samtidig produserer de vekselvis essensialisme/relativisme, teori/praksis og kunstnerisk virksomhet/kuratorisk virksomhet.

4 Goddesses: Organisering og design

Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2, var organisert ut fra 13 ulike tema. I Mieke Bals teori understrekes det at utstillingsdesignet og organiseringen av kunstverkene har som hensikt å si noe om kunsten i utstillingen. Rammen rundt verkene er avgjørende for min undersøkelse av hvordan utstillingsagentene bak *Goddesses* produserer mening rundt temaet kvinner og kunst. Det finnes forskjellige måter å organisere kunst på, blant annet ut fra et historisk-kronologisk, eller et geografisk organiseringsprinsipp. Mot slutten av det 20. århundret ser vi imidlertid at en organisering av kunsten ut fra felles tematikk har fått forhøyet status. I dette kapittelet vil jeg beskrive hva som skjedde med nyåpningen av Tate Modern i 2000, og hvordan det tematiske organiseringsprinsippet her var basert på en idé om mangfold. Videre har jeg som hensikt å se dette i sammenheng med organiseringen, monteringen og utstillingsdesignet i *Goddesses*. Hvordan fungerer utstillingsdesignet som et meningsbærende element?

4.1 Det tematiske organiseringsprinsippet

Kvinner som beveger Kunsten 2: Goddesses, var i følge introduksjonsteksten delt opp i 14 tematiske deler for å poengtere mangfoldet i kunsten. *Kanon utfordres, Moderne Kvinner, Video og performance, Feminisme, Språk, Konsept, Mannsfeminismer, Politikk, Natur, Minimal-maksimal, Institusjonskritikk, Bad painting og Kvinneportretter*. Den 14. delen fant jeg ikke, selv om jeg mistenker at det kan være «Eksentrisk abstraksjon». *Eksentrisk abstraksjon* ble presentert som en underkategori til *Moderne kvinner*, uten at den var nevnt i utstillingsguiden. Organiseringen av kunstverkene i utstillingen, med vekt på mangfold gjennom ulike tema, plasserte *Goddesses* innenfor en postmoderne utstillingsdiskurs. I museologisk litteratur er det tematiske organiseringsprinsippet assosiert med nyere tendenser innen utstillingsdesign. Som nevnt tidligere, har dette i stor grad handlet om å definere seg bort fra det eksisterende utstillingsparadigmet som blant annet hadde blitt etablert gjennom The Museum of Modern Art (MoMA) i New York, rundt midten av det 20. århundre. Særlig to aspekter ved MoMAs' utstillinger ble retningsgivende for andre moderne museer. For det første ble kunstverkene organisert gjennom en kronologisk forankret stilhistorie, der den ene perioden overtok for den forrige, i en lineær fremstilling av kunsten. (Også kjent som *ismer*.) En slik organisering av kunsten er forskjellig fra 1800-tallets utstillingspraksis, der

kunstnernes nasjonale tilhørighet utgjorde verkets fremste kontekst. For det andre var det en rekke estetiske kjennetegn ved det modernistiske utstillingsdesignet som også preger dagens utstillingspraksis. Veggene var hvite, og avstanden mellom hvert kunstverk var stor, i forhold til hvordan maleriene i på 1800-tallet ofte dekket hele veggens overflate.⁸⁷

Med åpningen av Tate Modern i London i 2000, ble det tematiske organiseringsprinsippet for første gang anvendt i en basisutstilling ved et ledende nasjonalt museum. Dermed utfordret Tate Modern den kunsthistoriske idéen om at historien var strukturert gjennom en rekke ulike *ismer*, slik de modernistiske utstillingene hadde bygget opp under. I katalogen *Tate Modern The Handbook* uttrykket Iwona Blazwick og Frances Morris at organiseringen av kunsten etter tema var et bevisst valg som var tatt for å definere seg bort fra «The Story of Modern Art», slik den ble formet gjennom utstillingspraksisen på MoMA. Bevisstheten fra Tate Moderns side kan tolkes som en respons på den postmodernistiske kritikken av den kunsthistoriske kanon. Jean-Francois Lyotards definisjon av begrepet postmodernisme handlet nettopp om å fjerne seg fra de store fortellingene, og i stedet fremme de mange alternative fortellingene.⁸⁸ Den nye bevisstheten reflekterte også over erkjennelsen av at kunst og kunstutstillinger ikke lenger kunne forstås uavhengige av hverandre, en erkjennelse som allerede hadde kommet til uttrykk gjennom en økende interesse for utstillingen som medium. I boken *The Power of Display* (1994) skrev Anne Staniszewski:

(..) This conventional manner of displaying modern culture and art is itself far from neutral: it produces a powerful and continually repeated social experience that enhances the viewer's sense of autonomy and independence.⁸⁹

Kritikken gikk ut på at det modernistiske utstillingsparadigmet hadde utgitt seg for å være en nøytral måte å vise kunst på, men at det i virkeligheten var ideologisk betinget. Disse idéene gikk imidlertid lenger tilbake enn til 1990-tallet. Allerede i 1976 lanserte Brian O'Doherty den banebrytende artikkelen «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space», i tidsskriftet *Artforum*.⁹⁰ I de følgende årene var man vitne til en generasjon kunstnere og kritikere som var «postmoderne» i den forstand at de definerte seg bort fra modernismen, og institusjonene som var bærere av ideologien. MoMA hadde gitt spesiell oppmerksomhet til

⁸⁷ McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 175.

⁸⁸ Jean-Francois Lyotard «What is Postmodernism?», i *Art in Theory: 1900-1990*, 1008-1015, red. Charles Harrison og Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishers), 1015.

⁸⁹ Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at The Museum of Modern Art*, 66.

⁹⁰ Christoph Grüenberg, «The Modern Art Museum», i *Contemporary Cultures of Display*, red. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999), 26.

enkelte «mestere», for eksempel Pablo Picasso. En rekke kunstneriske bevegelser hadde dessuten blitt løftet frem som spesielt viktige for den moderne kunsten. Blant annet hadde kubisme, surrealisme og senere abstrakt ekspresjonisme, blitt stående igjen som kunsthistoriske høydepunkt fra det 20. århundret. Kritikken hevdet at det implisitt i en slik klassifisering lå en idé om en sann og evig forskjell mellom middelmådighet og høy kvalitet i kunsten. I en slik fremstilling av kunstens historie fortrenses det faktum at ideologi er helt essensielt når man velger ut verk til en utstilling.⁹¹ Kritikkenes gjennomslagskraft manifesterte seg nå gjennom Tate Moderns nyopphegning i 2000, med de refleksjonene museet hadde gjort seg for anledningen:

(...) Nothing surrounding a work of art is neutral; that everything has an impact on the way we interpret what we see – from the way a collection is displayed, it's narrative structure and physical rhythm – to the character and even the location of the building, the place where we, the visitors, find ourselves.⁹²

Tate Moderns tematiske nyopphegning skulle være mindre autoritær gjennom å åpne opp for ulike tolkninger av kunsthistorien. Kunstverkene ble nå sammenstilt ut fra felles tematikk; *Landscape-Matter-Environment, Still Life-Object, Real Life, History-Memory-Society og Nude-Action-Body*. På denne måten ble det mulig å trekke paralleller mellom historiske arbeider og samtidskunst. Maleri og skulptur ble kombinert med film, video og fotografi. Målet var å gjeninnføre kunsten med samfunnskunnskapen og kulturhistorien. I samsvar med Lyotards oppfordring om å utfordre det totalitære, forsøkte utstillingsagentene ved Tate Modern å generere et mangfold av meninger rundt kunstverkene, og på den måten erstatte «den store fortellingen» med mange fortellinger.⁹³

Goddesses, på sin side, hadde som nevnt i introduksjonsteksten et mål om å formidle mange fortellinger om kunst skapt av *kvinner*. På den måten understreket utstillingsagenten en sammenheng mellom feminisme og postmodernisme. De mange fortellingene kom her til uttrykk gjennom temaene, som på sin side bidro til at utstillingen kunne variere metodisk fra rom til rom. Den tematiske organiseringen kan tolkes som et forsøk på å unngå å vise én historie om kvinners kunst.

⁹¹ Grünenberg, «The Modern Art Museum», *Contemporary Cultures of Display*, 36.

⁹² Lars Nittve, «Director's Foreword», i *Tate Modern, The Handbook*, red. Iwona Blazwick og Simon Wilson (London: Tate Publishing, 2001), 10.

⁹³ Iwona Blazwick og Frances Morris, «Showing the twentieth Century», i *Tate Modern, The Handbook*, red. Iwona Blazwick og Simon Wilson (London: Tate Publishing, 2001), 32-33.

Diskusjonen om «kvinneutstillingene» har lenge kretset rundt faren for generalisering ved at kjønnet til kunstneren blir kunstverkenes fremste felles berøringspunkt. Derfor blir det kanskje ekstra viktig for utstillingsagenten å få frem mangfoldet i kunst skapt av kvinner. Det tematiske organiseringsprinsippet hadde allerede blitt eksperimentert med innen feministisk kuratering før *Tate Modern's* store gjennomslag i 2000. *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art, in, of and from the Feminine* (ICA, Boston, 1996), kuratert av Catherine De Zegher, blir ofte referert til ved spørsmål om feministiske utstillinger av kvinnelige kunstnere. Kunsthistorikeren Griselda Pollock, skev i katalogen til utstillingsprosjektet *Modern Women* (2010), at De Zeghers tidligere prosjekt hadde vært svært vellykket. Pollock argumenterte for at *Inside the Visible* ikke hadde vært en «kvinneutstilling» i den forstand at kjønnet formet det absolutte båndet mellom kunstnerne. Gjennom temaer som krysset den estetiske praksisen kunne hvert kunstverk fremheves, nettopp fordi kunstnerne var så ulike i alder, kultur, seksualitet, etnisitet, historisk erfaring og strategier.⁹⁴ Den tematiske strategien, som åpnet opp for møter på kryss og tvers av historien, ble også fremhevet i introduksjonen til *Goddesses*:

(...) Her blir arbeidene og de opplevelsene, ideene og stemmene de representerer - presentert i en historisk kontekst. Andre deler, som *Portrett, Natur* og *Bad Painting*, går på tvers av historien.⁹⁵

At denne måten å organisere utstillinger på allerede hadde oppnådd en viss status innenfor feministisk kuratering, må først og fremst ses i lys av den feministiske kritikken av kunsthistorien. Utfordringen med «kvinneutstillingene» har alltid gått ut på å balansere den forskjellen kvinnene representerer, med en klar visjon om hvordan kvinner deltar i kulturen som helhet. «Kvinneutstillingene» som sådan, presenterer et paradoks i seg selv. For er det i det hele tatt mulig å vise kvinnelige kunstnere separat, uten at de blir oppfattet som en isolert del av kunsthistorien? Mye kan tyde på at det tematiske organiseringsprinsippet har blitt prioritert fordi dette prinsippet allerede omrokker på den klassiske fortellingen om «kunsthistorien».

⁹⁴ Griselda Pollock, «Screening the Seventies», i *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, (London: Routledge, 2006), 77.

⁹⁵ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

Også i den franske utstillingen *Elles @ Centre Pompidou* (2009) ble det tematiske organiseringsprinsippet benyttet. Sjefskurator Camille Morineau skrev i utstillingskatalogen at hensikten var åpenhet og mangfold, fremhevet under overskriften *Thematic Organisation: A Strategy of Openness*.

(..) Favouring themes rather than chronology was one of the strategic decisions designed to «ruffle» the idea of «gender» – to «unhinge» preconceptions of women's art. There by demonstrating through multiple points of view and techniques that female artists defined the history of the 20th century art every bit as much as men. Abstract, functional, objective, realist, conceptual, minimal, informal, political, modern, and then contemporary: Almost no artistic revolution remained alien to women.⁹⁶

Kuratoren for den franske utstillingen gikk imidlertid lenger med å forklare hva de ønsket å oppnå med utstillingen. Først og fremst skulle de utfordre idéer om kjønn og ta et oppgjør med fordommer om kvinnekunst. Dernest skulle de bevise at kvinner har definert 1900-tallets kunsthistorie i like stor grad som menn. Den siste påstanden kan i beste fall beskrives som sterk. I så måte fremstår *Goddesses* som et langt mindre ambisiøst prosjekt enn sin franske slektning. Med visshet om at Museet for samtidskunsts samling ikke er like innholdsrik som Centre Pompidou, ville et slikt mål uansett vært umulig. Det er viktig å ha i mente at *Goddesses* var basert på museets samling. Dette gir nødvendigvis begrensede muligheter til å gi et oversiktlig inntrykk av kvinnelige kunstneres bidrag i kunsthistorien. Både *Goddesses* og *Elles* delte imidlertid et felles mål om å vise at kvinnelige kunstnere har vært opptatt av mer enn sitt eget kjønn. Som det fremgår i *Goddesses*:

(..) Utstillingen viser et tverrsnitt av det mangfoldet og temaer kunstnerne har vært opptatt av. Her berøres ikke bare de klassiske feministiske problemstillingene som kropp, institusjonskritikk, håndverk og materiale. Men også språk, konsept og abstraksjon.⁹⁷

Hvorvidt de ulike temaene i *Goddesses* evner å innfri til mangfold og bredde, blir nødvendigvis et sentralt spørsmål som jeg vil komme tilbake til videre i analysen.

⁹⁶ Morineau, «Addressing Difference», 18.

⁹⁷ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

4.2 Utstillingens romplan

Museet for samtidskunst holder til på bankplassen i Oslo, i det som tidligere var Norges Banks lokaler. Museets grunnplan er rektangulær, og deles i to av en bred gang som igjen leder ut i to ganger mot hver side av bygget. De mange rommene varierer i form og størrelse.

Goddesses opptok alle rommene i andre etasje, inkludert gangene mellom rommene, slik at gangens opprinnelige funksjon på sett og vis opphørte. Dette bidro til at det ikke ble noen naturlig måte å bevege seg gjennom utstillingen på. Det eneste som kunne fungere som en veileder var de 13 temarommene rekkefølge, slik de var presentert i utstillingsguiden. *Kanon utfordres* var et naturlig startpunkt både i katalogen og i det fysiske rommet. Denne delen av utstillingen startet allerede på toppen av trappene, i den store gangen som ledet til de forskjellige rommene. «Problemet» med plasseringen av *Kanon utfordres* i midtgangen, var at den ledet publikum tvers gjennom bygget. Når man da befant seg ved enden av gangen, stod man ovenfor to valg; høyre eller venstre. Ingen av disse valgene ledet til utstillingsguidens neste presentasjon *Moderne kvinner*. Hvis man som publikum valgte å bruke utstillingsguiden som kart, måtte man snu og gå tilbake gjennom utstillingen for å komme til riktig rom. En slik rominndeling indikerte i stor grad at det ikke fantes noen anbefalt rute fra museets side, og at utstillingsguiden snarere var et teksthfte.

Den oppstykkede vandringsmodellen var imidlertid forenlig med utstillingens tematiske organisasjonsprinsipp. *Goddesses* tok ikke sikte på å vise en historisk-kronologisk eller lineær fremstilling av kunsten, noe som med utstillingens romplan ville vært vanskelig å gjennomføre. *Goddesses'* fysiske vandringsmodell stilte hele tiden publikum ovenfor veivalg, med ulike resultat som følge av valget. Rominndelingen gjorde at man ofte måtte snu og gå tilbake gjennom deler av utstillingen man allerede hadde stiftet bekjentskap med, og den bidro til at publikum risikerte å overse deler av innholdet. Sosialantropolog og museumsviter Paul Basu har sammenliknet museumsdesign med labyrinter. I «The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design» skisserer han opp to ulike paradigmer innen labyrintdesign, der den ene (unicursal) består av en snirklete sti, mens den andre (multicursal) består av flere ulike veivalg.⁹⁸ Videre plasserer han den første (unicursal) labyrinten innen en modernistisk estetikk, og den andre (multicursal) innenfor postmoderne estetikk. Det modernistiske i forholdet til det postmoderne forstås her gjennom binære opposisjoner som blant annet

⁹⁸ Paul Basu, «The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design», i *Exhibition Experiments*, red. Sharon Macdonald og Paul Basu, (Blackwell Publishing, Malden: 2007), s. 47-53.

enhet/mangfold, orden/forvirring, narrativ/antinarrativ, objektiv/subjektiv, design/tilfeldighet. Basu mener at bruken av det andre labyrintparadigmet (multicursal) er utbredt i det postmoderne museet, nettopp fordi det bidrar til forvirring. Kontinuerlige «brudd» i museumsvandringen fører til kreativ eksperimentering og ulike møter mellom mennesker og ting, ord, rekkefølge og rom. På denne måten desentreres den kuratoriske autoriteten, forstått som refleksiv strukturering av museumsteksten, gjennom konstante alternative konfigurasjoner. En slik organisering av det fysiske rommet kan forstås ut fra de samme prinsippene som den tematiske organiseringen av historien. Organiseringen åpner for flere fortellinger.⁹⁹

4.3 Montering og design

Over museets monumentale inngang hang et lysegrønt og rosa banner. Banneret viste tittelen *Goddesses* i store, hvite bokstaver, samt bildet av en skulptur som holdt oppe et rosa lerret med ordene «Fuck you, Fuck me» (Fig.1). Pastellfargene på banneret gjenspeilet i stor grad den samme fargepaletten som preget utstillingsdesignet innvendig. De tre fargene rosa, gul og grønn gikk igjen på alt av informasjonsmateriell. Utstillingskatalogen var lysegrønn og rosa, og de mange tekstene rundt om i utstillingen var trykket på plakater i de samme fargene. Plakatene var lette å få øye på. Ikke bare på grunn av de oppsiktsvekkende pastellfargene med den kontrasterende svarte skriften, men også på grunn av materialet. Selve papiret var stiftet direkte på sponplater som igjen var montert på veggen. Eller, som ved inngangen til utstillingens første rom *Kanon utfordres*, på en søyle midt i rommet (Fig.2). Rett bak den ornamenterte søylen kunne man skimte utstillingens signaturverk, Lara Schnitgers skulptur «Fuck You Fuck me, Goddess». Skulpturen var den samme som hadde blitt brukt som illustrasjon på utstillingskatalogen og på banneret. Denne teltliknende strukturen, ikledd kjøkkenhåndklær, blonder og pels, utstrålte hverken skjønnhet eller kunstneriske ferdigheter. Kombinasjonen av den uraffinerte formen, det ubehandlede treverket, og de «feminine» stoffene gav snarere assosiasjoner til søppel. Mer spesifikt, til *feminint* søppel. I tillegg til dette utstrålte skulpturen en form for selvironi, gjennom de aggressive ordene, «Fuck you, Fuck me».

Romteksten i denne første delen av utstillingen kunne fortelle at kunstnerne bevisst hadde tatt i bruk billige materialer med glorete estetikk, for å utfordre idéen om kvalitet og skjønnhet i

⁹⁹ Basu, «The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design», 47-53.

kunsten. Utstillingens informasjonsmateriell, og da spesielt tekstplakatene, som i dette tilfellet skulle si oss noe *om* kunsten, var tilsynelatende smittet av en slik idé. Plakatene kombinerte ubehandlede sponplater med pastellfarger, og formidlet på den måten noe av den samme dialektikken som preget blant annet Lara Schnitgers verk. Det myke feminine på en side, og det røffe, aggressive på den annen. Visuelt sett pekte sponplatene mot estetikken på en byggeplass snarere enn mot et kunstmuseum. Det var som om plakatenes egentlige formål var å advare oss om at vi når som helst kunne få noe i hodet. Og kanskje var det indirekte også det som var hensikten. For som det fremkom i utstillingens introduksjonstekst: «Eventuelle forventninger om en klassisk hyllest til kvinnekunsten blir ikke innfridd».¹⁰⁰ Her kunne man med andre ord forvente seg en overraskelse.

I Mieke Bals utstillingsteori legges det som nevnt vekt på at designet i en utstilling har som hensikt å si noe om verket. Et ikonisk kunstverk vil eksempelvis kunne ha en hel vegg, ja kanskje et helt rom for seg selv. På denne måten gjenkjenner publikum verket som et mesterverk. Dette er museets «usynlige hånd». Et sentralt aspekt ved det modernistiske utstillingsparadigmet er at omstendighetene rundt kunstverket skal være så sparsommelige som mulig, slik at ingen forstyrrende elementer skal kunne konkurrere om betrakterens fulle oppmerksomhet. Denne logikken gjennomsyrrer det modernistiske utstillingsdesignet fra veggens hvite overflate, gjennom plasseringen av kunstverkene, til verksetikettens innhold som kun viser kunstnerens navn og verkets tittel. Disse virkemidlene springer ut av tanken om at kunstverket er «autonomt», at dets kvaliteter eksisterer utenfor tid og rom, som noe evig og universelt. Derfor skal omgivelsene ut fra et slikt perspektiv være mest mulig nøytrale. Med samme logikk navngir kunstnere verkene sine med «untitled», fordi kunstverket ikke skal knyttes opp mot noe vi allerede har erfart.¹⁰¹ Idéen om kunst, ikke som et uttrykk for kulturell og sosial forankring, men som uttrykk for noe eget og nærmest åndelig, fordrer at det finnes et «geni» bak kunstverket. Den postmoderne kritikken har ofte blitt rettet mot konstruksjonen av geniet og mesterverket som problematisk. Marxistiske kritikere som Allan Wallach og Carol Duncan hevdet at konstruksjonen av «geniet» egentlig handlet om materialisme. Med essayet «The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis» (1978) argumenterte de for at fremstillingen av modernismen i MoMA bunnet i en individualistisk

¹⁰⁰ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹⁰¹ Grünenberg, «The Modern Art Museum», 27-30.

ideologi, som igjen var knyttet opp mot senkapitalismen.¹⁰² Den samme kritikken av geniet og mesterverket ble sentral for feministene, som på sin side fokuserte på genikonstruksjonens ekskludering av kvinner. På denne måten har den hvite kubens senere blitt assosiert med idéer som ikke er forenlige med feminisme og demokratiske verdier.

De gamle banklokalene som utgjør museet for samtidskunst er, med sin jugend-inspirerte arkitektur, dårlig egnet til å vise kunst ut fra et modernistisk perspektiv. Likevel var samtlige av museets rom, slik de fremstod under *Goddesses*, enten hvitmalt eller rekonstruerte med hvite lettvegger. *Goddesses'* utstillingsdesign fremhevet og understreket imidlertid de tekstlige elementene på en måte som stod i sterk motsetning til den modernistiske tradisjonen. Den dårlige kvaliteten på verksetiketter og plakater, samt det midlertidige, smått kaotiske uttrykket understreket denne motvilligheten, og fremstod mest av alt som en slags anti-modernisme. Idéen om kvalitet var her tilsynelatende tråkket på og gjort til et poeng i seg selv. Tekstene var trykket på billige kopiark, og verksetikettene var bare delvis festet til veggen med teip (Fig. 3). Det hersket liten tvil om at dette var et bevisst grep fra kuratorens side. Som det også fremgikk i introduksjonsteksten:

Vi har gravd dypt i museets samling. Museet blir en byggeplass. Måten kunstverkene blir presentert på er både eksentrisk og eklektisk. På veien blir det opphøyde kunstverkets elitisme forkastet.¹⁰³

Ikke overraskende, var også monteringen av de enkelte kunstverkene utradisjonell. Graden av tetthet mellom de enkelte arbeidene varierte, men flere steder var det så tett mellom verkene at det nesten opplevdes som kaotisk. Dette ga utstillingen et ytterligere preg av uforutsigbarhet, da det ikke fantes noen gjentakende rytme i hvordan bildene hang. Temarommet *Bad painting*, kunne by på den mest ukonvensjonelle løsningen i forhold til montering. Rommet bestod av tre vegger der den ene veggen var tom, den andre viste ett eneste maleri på midten av veggen, mens den tredje veggen omtrent var tapetsert av bilder (Fig.4). Teksten i dette rommet informerte publikum om at *Bad painting* kastet vrak på idealer om naturtro gjengivelse og konvensjonelle holdninger til kunsten. Disse ordene som først og fremst omtalte bildenes innhold, ble effektivt understreket gjennom den ukonvensjonelle

¹⁰² Grünenberg, «The Modern Art Museum», 37.

¹⁰³ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, [nasjonalmuseet.no](http://www.nasjonalmuseet.no), Oppsøkt: 18.05.2013.
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

monteringen som skapte ubalanse i rommet. Som publikum ble det først og fremst naturlig å fokusere på det ene bildet som hang alene. Deretter kunne man snu seg mot den massive veggen hvor man ble pent nødt til å velge hvor man skulle feste blikket. Dette minnet i grunnen mye om effekten av romplanen, ved at opplevelsen av utstillingen nødvendigvis ville variere fra person til person, som et resultat av at publikum måtte ta egne valg. Et slikt valg blir fort tilfeldig. Det beror på hvem man er, personlige preferanser, assosiasjoner, og ikke minst den enkelte publikummers tidsramme.

4.4 Utstillingsdesign som institusjonskritikk.

Hva ville utstillingsagenten formidle med det kaotiske designet? Mye feministisk kunst var i seg selv antitetisk til den «euro-amerikanske, mannlige modernismen». På denne måten føyer *Goddesses* seg effektivt inn under en feministisk tradisjon, ved å mime den feministiske kunstens rebelske egenskaper. Dermed fremheves også kunsten og kunstnerne i utstillingen som rebelske og motvillige ovenfor den institusjonen som representerer dem. Samtidig ligger det et paradoks her, nettopp fordi det er den faktiske institusjonen som skaper bildet av en slags institusjonskritikk, og ikke nødvendigvis de enkelte kunstverkene i utstillingen. Institusjonskritikken er godt etablert innen museumsverden. Allerede på 1960-tallet tok mange museer affære når kunstnerne begynte å lage institusjonskritiske kunstverk. Store deler av dette gikk ut på å utfordre idéen om «den hvite kubens» som optimalt visningsrom.¹⁰⁴ Cristoph Grüenberg hevdet i artikkelen «The Modern Art Museum», at kritikken i seg selv ikke var nok til å avfeie den hvite kubens posisjon. Det modernistiske utstillingsdesignet har derfor, tross mye kritikk, beholdt sin posisjon som standard.¹⁰⁵

(..) However disruptive artists' interventions, and however radical their attempts during the period to escape the confines of institutions and the pressures of the art market, eventually most of them returned to the white cube.¹⁰⁶

Likevel skjedde det en oppvåkning i denne perioden som skulle forandre noen av grunnholdningene i kunstverden for alltid. Ingen steder var dette paradigmeskiftet tydeligere enn med opprettelsen av Centre Pompidou i Paris (Centre National d'Art et de Culture George Pompidou). Det fullstendige navnet avslører den postmoderne drømmen om å bryte mellom

¹⁰⁴ Grüenberg, «The Modern Art Museum», 38-39.

¹⁰⁵ Philip Huges, *Exhibition Design*, (London: Laurence King Publishing, 2010), 16.

¹⁰⁶ Grüenberg, «The Modern Art Museum», 41.

høykultur og lavkultur. Centre Pompidou skulle være et demokratisk senter for all slags kultur; musikk, design, litteratur, og kunst.¹⁰⁷ Implisitt i denne holdningen ligger det en tanke om at visuell kunst kun er en av mange former for kultur, hverken mer eller mindre. Dette tankegodset blir viktig for å forstå betydningen av *Goddesses'* utstillingsdesign, der et av de mest fremtredende trekkene er bruken av andre elementer enn kunst i utstillingen. De mange sitatene som prydet veggene mellom kunstverkene var eksempler på dette. Uavhengig av sitatenes innhold, bidro teksten til å sette et helt eget preg på utstillingen, som et visuelt element. Tekst og bilde fremstod i mer eller mindre grad som sidestilte elementer, særlig fordi sitatene var av nokså betydelig størrelse. Sitatene var ikke direkte knyttet til verkene, og de var heller ikke kunstverk i seg selv. De fremstod nesten som en slags hybrid, som egne strukturer som genererte meninger og pekte i ulike retninger. I tillegg til romtekstene i utstillingen var det også satt opp flere glassmontere med bøker og pamfletter av kvinnelige filosofer og kritikere, feministisk kunsthistorie, samt utstillingskataloger fra tidligere feministiske utstillinger. Publikum kunne titte på disse bøkens omslag og se at den feministiske kunstbevegelsen var mer enn kunstverk (Fig.5). I enden av museets lange midtgang fantes det også et leserom, der en mengde utleiebøker om feministisk kunst og filosofi fra museets bibliotek, var spredt utover gulvet. En haug med puter indikerte at publikum var velkomment til å sette seg ned og lese (Fig. 6).

Som nevnt tidligere, har den kontekstuelle forankringen og viljen til å knytte kunsten opp mot samfunnsvitenskapen og kulturhistorien blitt anvendt og rost når det har vært snakk om utstillinger av kvinnelige kunstnere. Her, i *Goddesses* så vel som i *Elles @ Centre Pompidou*, kom en slik kulturhistorisk forankring frem gjennom bruk av sitater og bøker i utstillingsrommet. Resultatet var en eklektisk samling av tekst og bilder, som visuelt sett nærmet seg en collage. I utgangspunktet kan man si at alle kunstutstillinger er collager på den måten at de bruker ulike elementer og setter dem sammen i en ny kontekst. Akkurat dette aspektet ved utstillingen som medium var imidlertid tydelig fremhevet i *Goddesses*, gjennom den flittige bruken av tekst i utstillingsrommet. På metafysisk vis ble dette aspektet satt ord på med et sitat av kunstneren Kristine Roepstorff i utstillingsrommet:

Jeg bruker collagemetoden for å appropriere og reorganisere den allerede eksisterende verden.. Jeg stjeler fra andre medier for å omgruppere og omlokalisere vektinger og balanseforhold.

¹⁰⁷ Grünenberg, «The Modern Art Museum», 41.

Hvis man overfører dette sitatet til utstillingsmediet, kan man si at kunstkuratoren stjeler fra andre medier for å omlokalisere vektinger og balanseforhold i kunsthistorien. Slik at kunstverkene, som vanligvis blir satt i fokus, nå blir utfordret. Kunstverkene i *Goddesses* fikk ikke «snakke for seg selv». Med kritikken av de moderne museenes tilsynelatende «kontekstløshet» i bakhånd, kan man argumentere for at denne utstillingen prøvde å være et uttrykk for nettopp en slik kritikk.

4.5 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg sett på hvordan organisering av kunstverk, montering og design produserer meninger om kunsten i utstillingen. Organiseringen av *Goddesses* var basert på en idé om at tematisk organisering genererer et mangfold av fortellinger på kryss av en tradisjonell, historisk-kronologisk kunsthistorie. Med kritikken av feministiske og kvinnespesifikke utstillinger tatt i betraktning, er ikke dette valget så overraskende, fordi en av de største utfordringene har vært å vise mangfoldet i kunst skapt av kvinner. Organiseringen av verkene under ulike temaer som *Natur*, *Språk* og *Feminisme*, kan tolkes som et ønske om å fortrenge kjønnet som fremste berøringspunkt, ved å fremme et annet tema enn kunstnernes kjønn.

Estetiske virkemidler med utspring i feminisme og postmodernisme, preger hele utstillingen fra organisering og montering, til design og bruk av tekst. Dette kom tydelig frem i utstillingens romplan. Utstillingsguiden presenterte ikke en anbefalt rute, noe som førte til at publikum ble stilt ovenfor en rekke valg. På samme måte varierte graden av tetthet mellom kunstverkene. Det fantes ingen rytme i hvordan bildene hang på veggen, slik at man aldri visste hva man kunne forvente seg rundt neste sving. Desentrering og brudd i rytme, kan ses på som et forsøk på å løsne opp i totalitære fortellinger om kvinners plass i kunsthistorien.

Estetikken i designet og fargebruken på utstillingens tekstlige elementer, pekte mot en tradisjon med røtter i feminisme og avantgarde. Kvaliteten på papiret som var brukt på verksetiketter og plakater virket overdrevent dårlig. Det uprofesjonelle og midlertidige utseendet på utstillingsdesignet, understreket den kvinnelige kunsten som rebelsk og motvillig til kunsthistoriens etablerte konvensjoner, og til museet som institusjon. Kritikken fremstod spesielt rettet mot det modernistiske utstillingsdesignet. Måten andre elementer enn kunst ble brukt i utstillingen, som sitater, bøker og pamfletter i montere, pekte ytterligere mot en kritikk

av den genifikserte kunsthistorien, og innførte samfunnskunnskap og kultur i fortellingen om kunsten. Dette må tolkes som et forsøk fra museets side på å være institusjonskritisk. På denne måten uttrykket utstillingsagenten et ønske om å «spille på lag» med den feministiske kunsten.

I følgende del vil jeg analysere seks av de 13 temaene i utstillingen: *Kanon utfordres*, *Moderne kvinner*, *Feminismer*, *Mannsfeminismer* og *Natur* og *Kvinneportretter*. Jeg vil her gå nærmere inn på hvordan kuratering og montering i de ulike delene av utstillingen produserer mening, og hvordan disse forholder seg til temaet «Kvinner som beveger kunsten».

5 Romanalyse

I dette kapittelet beskriver jeg seks av *Goddess*' ulike tematiske deler. Jeg har sett på *Kanon utfordres*, *Moderne kvinner*, *Feminismer*, *Mannsfeminismer*, *Natur* og *Kvinneportretter*, og på hvilken historie som fortelles gjennom sammenstillingen av tekst og verk i de enkelte rommene. Fokuset ligger på hva utstillingsagenten har ønsket/klart å formidle om kvinner og kunst. Hvordan svarer den indre dynamikken i de ulike temaene til idéen om mangfold? Er det nok å lage mange små fortellinger? Hvordan er disse fortellingene knyttet til diskursive strukturer? Hensikten er å vise når og hvordan det tematiske narrative fungerer, og når det ikke gjør det.

5.1 Et introduserende verk

I den dunkelt belyste trappoppgangen til museets andre etasje der *Goddesses* var montert, hang Gerd Tinglums fotografiserie *Usynliggjorte, Utryddede og Truede Arter* (1991). Med sitt store format og sentrale plassering ble kunstverket et blikkfang og en naturlig introduksjon til utstillingen (Fig.7). Verket er en montasje av sjeldne planter, dobbelteksponert over portretter av kvinner av historisk betydning, inkludert kunstneren selv. Bildet har et åpenbart feministisk utgangspunkt, og refererer egentlig til utgangspunktet for den feministiske bevegelsen i kunsthagene; nemlig erkjennelsen av at kvinner gjennom historien har blitt kraftig undervurdert. Budskapet må sies å være lett tilgjengelig for de fleste, og plasseringen av verket kan tolkes dithen at kurator vil sette en feministisk agenda for presentasjonen av *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*. Spesielt interessant er imidlertid det uavhengige sitatet som i dette tilfellet var plassert like under kunstverket. Sitatet slik det fremgikk, var av litteraturhistoriker og teoretiker Julia Kristeva (f. 1941):

I would call the «feminine» the moment of rupture and negativity, which conditions the newness of any practice.

Budskapet i Tinglums fotomontasje ble med ett utfordret. Hva var det kuratorene ville formidle med sammensetningen av disse to elementene? Julia Kristeva innehar en sentral posisjon innenfor poststrukturalismen. Hun har hatt en betydelig påvirkning på feministisk litteraturteori, så vel som på lesninger av samtidskunst. Den type litteratur Kristeva her omtaler som «feminin», er en type litteratur som bryter med det etablerte språk. Det er således

en form for positiv nedbrytelse hun refererer til. Sett fra et billedkunstlig ståsted argumenterer Kristeva for en kunst som er utfordrende i det formale. Hun sammenstiller avantgarden med en feministisk posisjon. For Kristeva er det likegyldig om dette praktiseres av menn eller kvinner. Hennes eksempler fra litteraturen er foreksempel Mallarmé, Artaud og Joyce.¹⁰⁸ Likevel forbindes Kristeva med «forskjellsfeminismen», fordi hun er opptatt av kvinnens unike erfaring. Kanskje er nettopp et slikt dialektisk syn på kvinner og kunstproduksjon forenlig med denne utstillingen, som også tar sikte på å løfte frem kvinnes bidrag til kunsthistorien – som kvinner – men ikke som isolerte fra den øvrige kulturen.

5.2 Kanon utfordres

På toppen av de monumentale trappene til museets andre etasje, befant man seg allerede i utstillingens første del, *Kanon utfordres*. Fra den mørkere trappoppgangen trådte man her ut i en luftig hall med hvitmalte, buede himlinger. Enkelte områder, slik som søyler og pilarer, var kledd i grå marmor. Rommets kjølige og klassiske utforming var et utmerket utgangspunkt for temaet som i følge tittelen skulle omhandle kunsten som utfordret *kanon*. Ordet kanons opprinnelige betydning er gresk, og betyr «rettesnor». I kunsthistorien snakker man om kanon som en rekke historiske eksempler på kunstverk av betydning.¹⁰⁹

Temaet hadde fått en ganske spesiell plassering i rommet, da det opptok hele den lange gangen som delte etasjen i to. På den måten fungerte *Kanon utfordres* som en akse gjennom utstillingen. Dette var med andre ord en del av utstillingen man ikke kom utenom, både fysisk og tematisk. Her var forøvrig Lara Schnitgers verk plassert, selve signaturverket som var opphavet til utstillingens navn *Goddesses*, med verkets tittel *Fuck you, Fuck me, Goddess* (2004). Skulpturen reflekterte over kvinnes sosiale rolle, over kjønn som tema for kunsten, og feminismen som et problematisk prosjekt. Skulpturen kan også tolkes som et slags bevis på introduksjonstekstens påstand om at kjønn fortsatt er et tema for kvinnelige kunstnere.

¹⁰⁸ Susan Best, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*, (New York: IB Tauris, 2011), 2.

¹⁰⁹ Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, (London: Phaidon, 2008), 301.

Flere av kunstverkene i *Kanon utfordres* bestod av materialer som ikke er forbundet med høyverdig kunst, men med underholdning, forbrukersamfunn og verdier som innen feministisk kunsthistorie har blitt forbundet med en teatralisk form kvinnelighet.¹¹⁰

(..) mange kvinnelige kunstnere har gjort markant bruk av mindre prestisjefylte materialer og teknikker. De har framhevet det rent dekorative eller de har laget arbeider som spiller på det rent håndverksmessige.¹¹¹

Marianna Uutinens *Square Me* (1996), som var montert på den første veggen ovenfor trappoppgangen fordypet tekstens innhold. Bildet bestod av et glitrende og svulstig plastmateriale, som så ut til å ha blitt motvillig presset til å passe lerretets strenge format. Tittelen «Square me» refererer til den kunsthistoriske kanon som en tvungen form. Videre i teksten ble dette knyttet opp til en tendens på 1970-tallet, da flere kunstnere vendte seg mot uttrykk som tradisjonelt var forbundet med kvinnelige sysler, som søm og broderi.

(..) I den tidlige avantgarden var det en del kvinnelige kunstnere, blant dem Sophie Taeubur-Arp, som utfordret det hierarkiske systemet som satte billedkunstneren over kunsthåndverket.¹¹²

Fire store tekstilarbeider (Brit Fuglevaag, Magdalena Abaknowicz, Kristine Brodersen, Løvaas og Waagle) opptok plassen videre innover gangen og demonstrerte hvordan samtidskunstnere har videreutviklet dette konseptet. Tekstilarbeidene hang med relativt god avstand til hverandre, i øyehøyde innover gangen. De var alle ensfargede, og den hektiske estetikken i Marianna Uutinen og Lara Schnitgers verk måtte her et øyeblikk vike for de rene og store overflatene. I den avsluttende delen av gangen ble utvalget av kunstverk imidlertid mer eklektisk igjen (Fig. 8). Skulpturer og collager stod tett side om side i tråd med tekstens avsluttende del:

¹¹⁰ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹¹¹ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹¹² «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

Arbeidene i denne delen er imponerende i sin enorme bredde av materialer og teknikker. Her finnes alt fra tekstiler og objekter, ord og papir til plastikk og nylonstrømper.¹¹³

Hva ble utfallet av den ulike monteringen i *Kanon utfordres*? Når de store tekstilarbeidene ble stilt ut med relativt god avstand mellom hverandre var det akkurat som om arkitekturen trakk seg mer tilbake. Fokuset ble rettet mot det enkelte verket, og tekstens informasjon var akkurat nok til at man kunne erfare disse kunstverkene med et informert blikk. Løvaas og Wagles vevde teppe av nylonstrømper (*The Garden*, 1999) tilførte en humoristisk vri, og utdypet tekstens fokus på det feminine som et middel til kunstnerisk intervensjon. I den avsluttende delen av *Kanon utfordres* flakket blikket lettere fra verk til verk. De kunstneriske arbeidene pekte nå i mange ulike retninger, og de var forskjellige i større grad enn tidligere. Her ble Kristine Roepstorffs sitert om hvorfor hun bruker collage som medium på veggen ved siden av selve verket. Roepstorffs collage kunne ikke uten videre assosieres med feministiske idéer, slik mesteparten av de andre verkene i *Kanon utfordres* kunne. Det var nok selve collagemetoden som her skulle stå som et eksempel på idéer knyttet til avantgarde, uten at det egentlig føltes relevant i denne sammenhengen. Kanskje fordi den type collage Roepstorff presenterte, laget av maling og avisapir, ble utforsket av kubistene allerede på begynnelsen av 1900-tallet. Dette estetiske uttrykket fremstod ikke særlig opprørsk eller innovativt i denne sammenhengen, snarere tvert i mot. Det feminine som intervensjon i kunsten var et håndgripelig og godt fokus for *Kanon utfordres*, men etter hvert som man beveget seg gjennom rommet glapp dette fokuset, og verkene virket mer eller mindre vilkårlig plassert. Synnøve Anker Aurdal og Kristine Roepstorffs fargerike collager i gouache var blant de arbeidene som pekte i en mer estetisk retning, og som kanskje bidro til at budskapet mistet fokus. Ida Ekblads installasjon *Sakrament* (2010), og Camilla Werenskiolds feministiske skulptur *Lem* (1993) fungerte imidlertid godt i sammenhengen, med sin uskjønne estetikk (Fig.8).

Det finnes åpenbart flere måter å utfordre kanon på, og det er ingen selvfølge at de kvinnelige kunstnerne i denne utstillingen har gjort dette ut fra et feministisk perspektiv. Dette poengteres forøvrig allerede *Goddesses'* introduksjonstekst, og riktignok insisterte romteksten i *Kanon utfordres* på at denne delen av utstillingen var «imponerende i sin enorme bredde av

¹¹³ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

materialer og teknikker». Likevel lå det en forventning om en mer fokusert «utfordring» gjennom den samme tekstens vektlegging av feministiske intervensjoner i kunsten. I kontrast til den første delen av *Kanon utfordres* endte fremstillingen i uoversiktighet, kanskje fordi den gapte over for mange kunstneriske uttrykk. Resultatet ble at deler av *Kanon utfordres* virket overflødig. Allerede her, i utstillingens første del oppstod det en konflikt. Det kunne virke som om museet hadde to uforenelige ønsker. Ønsket om å se likheten mellom enkelte av verkene, og kategorisere dem deretter, sammen med et ønske om innlemme store deler av de kvinnelige kunstnerne i museets samling i en og samme utstilling.

5.3 Moderne kvinner

Moderne kvinner bestod av tre rom, hvorav store deler av plassen var tildelt underkategorien *Eksentrisk abstraksjon*. Denne underkategorien var beskrevet i utstillingsguiden, men den fungerte ikke som en selvstendig kategori med tilhørende romtekst. I et eget rom stod flere verk av skulptøren Aase Texmon Rygh (1925). Rygh ble i denne sammenhengen presentert som en pioner innen norsk modernisme. Dette var forøvrig det eneste stedet i utstillingen med fokus på ett utvalgt kunstnerskap (Fig.9).

Museet hadde valgt å definere modernismen ut fra et felles formspråk, snarere enn ut fra en tidsbegrenset periode. Derfor ble tidlige modernister som Aase Texmon Rygh og Anna-Eva Bergman (1909) stilt ut sammen med yngre aktører som blant andre Løvaas & Waagle (1956 & 1957), Katrine Giæver (1960), Margareta Bergman (1955), Wenche Gulbrandsen (1947) og Elisabeth Norseng (1959). Rommet med Texmon Ryghs skulpturer var relativt lite, med en håndfull skulpturer av middels og mindre størrelse. Romteksten gav en rask innføring i Ryghs kunstnerskap, samt teorien om Möbius' bånd som hun hadde arbeidet ut fra. På tvers av gangen fant man de to neste rommene. Disse var åpnet mot hverandre slik at de fremstod som ett rom.

Romteksten beskrev *Moderne kvinner* slik:

Modernisme innenfor kunsten forbindes som oftest med non-figurativt maleri og skulptur. Dette ble et dominerende uttrykk for den unge generasjonen rett etter 2.verdenskrig og ble gjerne forbundet med det heroiske, mannlige kunstnersubjektet. Også mange kvinnelige kunstnere fra denne generasjonen fordypet seg i den non-figurative kunstens elementer som form, flate, komposisjon og farge. Den

amerikanske kunsthistorikeren Griselda Pollock hevder at modernismen tilbød kvinner et tilsynelatende nøytralt felt. De grumsete og forutinntatte forestillingene rundt kjønn var mindre synlige her. Modernismens opphøyde karakter endte med minimalismen. Den ble igjen etterfulgt av en postminimal reaksjon.¹¹⁴

Det fremgår ut fra tekstens innhold at dette undertrykkende billedspråket *er* modernismen, når det som forklares i realiteten er et feministisk perspektiv, og et argument. Utsagn av typen «Modernismens opphøyde karakter endte med minimalismen», er en påstand med opphav i en feministisk kritikk av modernismen. Dermed avsløres utstillingsagentens feministiske motiv. Det problematiske er likevel ikke det teoretiske perspektivet, men det at utstillingsagenten ikke legger det frem som et argument, men som en gitt sannhet. Monteringen av *Eksentrisk abstraksjon* under *Moderne kvinner* understreket dette skjulte motivet ytterligere. *Eksentrisk abstraksjon* ble presentert som en forlengelse av, og en motreaksjon på, modernismen i maleri og skulptur. Navnet *Eksentrisk abstraksjon* er hentet fra den amerikanske feministen Lucy Lippards utstilling på *The Fischback Gallery* i 1966, som blant annet presenterte Louise Bourgeois (1911-2010), Eva Hesse (1936-1970), Gary Kuehn (1939) og Bruce Neuman (1941). Idéen bak utstillingen var å vise hvordan enkelte kunstnere hadde tatt modernismens strenge formspråk videre til å omfatte noe mer sanselig, eksentrisk og humoristisk.¹¹⁵ Det første man så da man trådte inn i dette rommet var Katrine Giævers monokrome maleri *Pingo nr.4* (Lakk på aliminium, 2001). Bildet opptok hele rommets kortvegg sammen med et sitat av Lippard: «Eccentric abstraction introduces humor to the structural idiom where angels fear to tread» (Fig.10). Tankene vandret tilbake til Texmon Ryghs matematiske utgangspunkt som var alt annet enn humoristisk, og som nå fremstod som et konservativt studie i form.

Forbindelsen mellom og Giævers monokrome maleri og Lippards sitat var langt fra åpenbar, men de øvrige bildene i dette rommet, blant andre flere fotografier av Margareta Bergman, eksemplifiserte Lippards beskrivelser av *Eksentrisk abstraksjon* på en god måte. Løvaas og Waagles *The Garden* (1999) dukket forøvrig også opp her, som i *Kanon utfordres*. Denne versjonen av verket var dog mindre enn den som var montert i *Kanon utfordres*, og det var ikke vanskelig å forstå hvorfor verket også var plassert her. Det at kunstneren hadde brukt

¹¹⁴ «Moderne kvinner», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹¹⁵ «Eksentrisk Abstraksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

nylonstrømper til å veve med var unektelig humoristisk. Margareta Bergmans nærbilder av kropp hadde den samme morsomme effekten på publikum ved at fotografiene mimet modernismens formspråk, samtidig som innholdet var overraskende kreativt og sanselig. Monteringen her var også «ukonvensjonell» i den forstand at bildene ikke var bundet opp i en rett linje, slik som skulpturene til Texmon Rygh var. Margareta Bergmans nærbilde av en fot var for eksempel montert oppe i et hjørne (Fig.11).

Det neste rommet i *Moderne kvinner*, gjentok det forrige rommets rytme ved at det også her var plassert ett eneste bilde på rommets kortvegg med et tilhørende sitat av Lucy Lippard. Mari Slaattelids maleri på plexiglass, *Utside 3* (2005/2006) var montert under ordene: «The makers of Eccentric abstraction refuse to eschew imagination and sensuous experience». Den utflytende malingen i *Utside 3* var sanselig nok, men de øvrige bildene i dette rommet, slik som verk av Elisabeth Norseng og Wenche Gulbrandsen, fremstod mer som studier av form og flate fremfor sanselig erfaring, og pekte sånn sett tilbake på en mer tradisjonell form for modernisme (Fig.12).

I *Elles @ Centre Pompidou* (2009) var *Eksentrisk abstraksjon* også et av temaene i utstillingen. Kurator Camille Moreau hadde skrevet en artikkel om temaet i utstillingskatalogen, og flere av kunstnerne som var i den originale utstillingen i 1966 dukket også opp i *Elles @ Centre Pompidou*. Det er åpenbart at utstillingsagentene bak *Goddesses* ville vise publikum at man kunne se den norske kunsten i lys av Lippards idéer. Dette så også ut til å være tilfellet, i hvert fall med store deler av innholdet, men i motsetning *Elles @ Centre Pompidou* som viste *Eksentrisk abstraksjon* som en egen kategori, ble bildene her plassert under fellesnevneren *Moderne kvinner*.

(..) Man finner hos flere kvinnelige kunstnere elementer fra modernismens rene bruk av farge og form, men med tillegg av håndverkets tilstedeværelse enten i utførelse eller materiale. Ved bruk av materialer som strømper, gele, eller kulturelt ladete «ready made» skapes en fri og ironisk distanse til den heroiske auraen som omga den tidligere modernismen.¹¹⁶

Lippards sitater hadde fått en såpass sentral plassering i utstillingsrommet at de «tok over» *Moderne Kvinner* som kategori. Som et resultat av monteringen fungerte *Eksentrisk*

¹¹⁶ «Moderne kvinner», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

abstraksjon, både i rom og i tekst, som en binær opposisjon til de tradisjonelle modernistene, spesielt til Texmon-Rygh som var forklart ut fra hennes arbeid med matematiske formler. Med dette ble resultatet det at feminismen tilsynelatende hadde utviklet og oppdatert det modernistiske formspråket, og at det som skjedde utenom ikke var like interessant. Ut fra tekstens fokus på modernismens forbindelse med det mannlige, heroiske subjektet fremstod de «moderne kvinnene» som lite originale, og som fanget i en uforløst kunstform. Det skjulte budskapet proklamerte en teori om at kvinnens *sanne* kunsthistorie er den som bryter med konvensjonene. Dette pekte igjen tilbake mot Julia Kristevas sitat i trappeoppgangen, som på tross av sitt utilgjengelige språk prøvde å formidle at feminismen må sidestilles med avantgarden. Det feministiske motivet for utstillingen ble her synliggjort sammen med et kunstsyn som verdsetter avantgarde, og spørsmålet om hvorvidt denne konteksten var rettferdig ovenfor de mer tradisjonelle modernistene i denne delen av utstillingen, måtte derfor svares med et nei.

De samme idéene om avantgarde og feministisk intervensjon hadde også vært rammen for *Kanon utfordres*, og det var i grunnen flere likhetstrekk mellom disse to temarommene. En vesentlig forskjell slik det fremgikk gjennom utstillingens innhold var imidlertid at kunstnerne i *Eksentrisk Abstraksjon* hadde holdt på modernismens formspråk, mens humor og selvrefleksjon i begge tilfellene ble ansett som en oppgradering. Selv om utstillingsagentens avantgardistiske og feministiske preferanser kanskje virket mer eksplisitt i *Kanon utfordres*, vil jeg argumentere for at det i realiteten var motsatt. Nettopp fordi kategorien *Moderne kvinner* ikke i seg selv inviterte til en feministisk lesning av kunsten, slik *Kanon utfordres* gjorde gjennom navnet og den tydelige kontekstualiseringen. Utstillingsagentens argument ble i *Moderne kvinner* lagt frem som en sannhet om modernismen, og ikke som et argument. På denne måten ble temaet *Moderne kvinner* som kategori både problematisk og lite troverdig.

5.4 Feminismer i kunsten

Når vi gjør feminisme til et flertallsord, er det fordi vi ønsker å få frem at begrepet på ingen måte er entydig. Det finnes ingen universell definisjon av kvinnen, men et mangfold av mangeartede og variable konstruksjoner av det kvinnelige subjektet, hennes tilstand og situasjon. De senere årene har den feministiske kunsten blitt mer åpen og fleksibel enn hva den var tidligere. I dag dreier den seg ikke i så stor grad om

motsetningen mellom mannlig og kvinnelig eller mellom overgriper og offer. Innholdsmessig er den ikke lenger så endimensjonal. Og bredden har blitt mye større. Utstillingen er i tråd med en slik tøyelig tolkning av kunsten, og inkluderer arbeider av kvinner fra forskjellige land, og med ulik seksuell bakgrunn. I en senere del vises «feministiske» arbeider av mannlige kunstnere. Disse arbeidene er enten preget av innflytelse fra den feministiske kunstens formspråk, eller de tar opp spørsmål knyttet til kjønn eller «feminisme».¹¹⁷

Feminismer i kunsten var montert i et av museets større rektangulære rom, helt i enden av venstre fløy. Monteringen i rommet var tradisjonell på den måten at bildene hang på veggen i relativt god avstand til hverandre, mens skulpturene var trukket ut mot rommets midtpunkt. I midten av rommet var det også satt opp en benk, slik at publikum kunne sette seg ned og betrakte kunstverkene (Fig. 13).

Introduksjonen til tematikken *Feminismer i kunsten* viser til nyere feministisk teori og en postmoderne forståelse av subjektet. Feminismen fikk gjennom 1980-1990-tallet, blant annet kritikk for å være eurosentrisk og heteronormativ. Et mangfold av ulike tilnærminger til feminisme (borgerlige og radikale feminismer, økofeminister, likhetsfeminister, forskjellsfeminister, etc.), samt ulike oppfatninger av hva det vil si å være kvinne, eller hva frihet er, har ført til at man i visse miljøer har begynt å snakke om feminismer i flertall. Denne tilnærmingen er hovedsakelig akademisk. Senere utgivelser innen feministisk teori, som *Feminisms* (1997), har vært toneangivende på denne fronten.¹¹⁸ Derfor er det ingen overraskelse at utstillingsagenten gir plass til en slik tilnærming i *Goddesses*. Romteksten i *Feminismer i kunsten* forteller om en feministisk orientert kunst som er fleksibel og åpen, og som inkluderer arbeider av kvinner fra ulike land, med forskjellig kulturell og seksuell bakgrunn.

Til venstre for inngangen, langs ett av rommets to langvegger hang en rekke av Nan Goldins fotografier montert i en korsformet klynge (Fig.14). Fotografiene viste mennesker som

¹¹⁷ «Feminismer i kunsten», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹¹⁸ Sandra Kemp og Judith Squires, red. *Feminisms*, (New York: Oxford University Press: 1997).

åpenbart levde ut ulike tolkninger av kjønn. Disse bildene er dokumentariske og subjektive hverdagsscener fra undergrunns miljøet i New York på 1980-tallet. Fremstillingen av transseksuelle er på ingen måte teatralisk, snarere realistiske hverdagsscener. Sitatet på veggen over bildene uttrykte Goldins personlige forhold til feminisme:

My art is very political; first it's about gender politics. It's about what it is to be male, what it is to be female, what are gender roles...I was born with a feminist heart.

Goldins bilder illustrerte dette med sine fremstillinger av kjønn som noe fleksibelt. Ved at sitatet kom fra kunstneren selv kunne publikum fordype seg ytterligere i kunstneren bak verket. Kunstnerskapet fikk mer plass her enn hva som var tilfellet der kunstverk var koblet med tekster som dro oppmerksomheten i andre retninger. Goldins utsagn utdypet det som ble belyst i romteksten om at feminismen har vokst til å omfatte det mannlige subjektet, så vel som det kvinnelige. Dette perspektivet kom også til syne med *Doll Birth*, 1972 (1994) av kunstneren Tracy Moffat, som hang på motsatt side av rommet. Nok en gang var det kjønnsroller som var tema, og ikke kvinnens tilstand alene. Denne gangen med en humoristisk vri. Fotografiet viste to gutter som lekte med en dukke, medfulgt av teksten: «His mother caught him giving birth to a doll. He was banned from playing with the boy next door ever again» (Sitatet i dette tilfellet var ikke tilføyd av kuratorene, det var en del av selve verket.)

Anette Messagers installasjon *Korset* (1999) (Fig.15) hang ved siden av Nan Goldins bilder som også dannet et kors. Den repeterende korsformasjonen dannet et ryddig og samlet inntrykk. «Korset», som var et partert kosedyr korsfestet som Jesus Kristus, gav assosiasjoner til barndom og tapt uskyld. Kanskje var det ment som en kritikk av familieinstitusjonen eller kirken, det viste utvilsomt til en helt annen tradisjon enn Goldins bilder gjorde, med henhold til både form og innhold. Ulikheten og kontrasten mellom de sidestilte arbeidene som her ble forent gjennom monteringen, viste seg å være et overordnet prinsipp for denne delen av utstillingen. Noen av verkene var eksplisitt feministiske, som Vanessa Beecrofts fotografier av nakne modeller, mens andre var helt abstrakte eller mer hemmelige i forhold til det feministiske budskapet. Feminismen ble gjennom teksten fremstilt som noe åpent, og verkene samstemte med denne påståtte åpenheten fordi det til tider var uklart hva som gjorde det enkelte verket feministisk. Man måtte lete, og meningene i de enkelte verkene representerte svært ulike aspekter knyttet til kjønn og feminisme. Med romtekstens tolkning av feminismen som åpen og fleksibel, kunne utstillingsagenten tillate seg å stille ut kunstverk som utfordret betrakterens oppfatning i forhold til feminisme. Var det assosiasjonene som ble vekket i

betrakteren, kunstnerens politiske ståsted, eller kurateringen som var feministisk? Marina Ambromovic, blir eksempelvis ofte assosiert med feminisme på bakgrunn av at hun tar opp temaer som omhandler kroppen og dens fysiske grenser. Dette er, som vist i den historiske delen av oppgaven, et av kunstfeminismens hyppigste valg av tema. Ambromovic var her presentert gjennom en rekke fotografier fra ulike *performances*, blant annet *Lips of Thomas* (1975). Bildene i sort/hvitt var montert i en linje langs den ene langveggen.

Det rektangulære rommets åpne form gjorde utstillingen oversiktlig. Monteringen av arbeidene, ryddig og med rytme, ga den enkelte kunstnerens arbeid pusterom og bidro til at innholdet ble satt i fokus. Til venstre for døren på rommets ene kortvegg, hang Vanessa Bairds sirlige, små skildringer av moderskapet samlet i tre store billedrammer. Den ene tegningen illustrerte en mor som holdt en baby som var tre ganger større enn henne selv. Cindy Shermans iscenesatte portrett *Untitled #92* (1981), viste til postmodernistisk teori om representasjoner og virkelighet. Det samme gjorde Vibeke Tandbergs digitalt manipulerte fotografier av seg selv som gravid i serien *Undo* (2003), en tittel som spiller på en assosiasjon til abort. Mange av kunstnerne som var representert i *Feminismer i kunsten* var store internasjonale navn som Marina Ambromovic, Cindy Sherman og Nan Goldin, uten at monteringen gjorde noe stort poeng ut av dette. Cindy Sherman, som her bare var representert gjennom ett bilde, kunne for eksempel vært plassert sentralt fordi bildene hennes er svært anerkjente på den internasjonale kunstscenen. Likevel hang *Untitled #92* opp til venstre for Else Marie Lauvangers *Madonna* (1977), som på sin side var montert i publikums øyehøyde (Fig.16). Dette understreket utstillingsagentens mål om å presentere en mindre autoritær og «genifisert» kunsthistorie.

Kanskje var det arbeidenes relativt like størrelse og den estetiske, gjentakende rytmen i grupperingen av de små bildene, som gjorde at utstillingen fremstod som ryddig og oversiktlig. Det kunne like godt være overskriften og tematikken, men sannsynligvis var det begge disse aspektene i kombinasjon med hverandre. Konteksten var klar og tydelig. Dette var feministiske verk, ikke ut fra en bestemt idé om hva feminismen er, snarere ut fra idéen om *feminismer* i flertall. De ulike verkene bidro til å åpne opp for hva feminismen kan handle om, i langt større grad enn det romteksten fikk til på egenhånd. På den måten hadde verkene en klar funksjon utover tekstens poengtering av mangfold. Effekten av måten denne delen av utstillingen hadde blitt satt sammen på stod i klar kontrast til *Moderne kvinner*, der

modernismen var fastlåst i en enkelt (feministisk) tolkning, og de norske kunstverkene ble plassert inn i denne konteksten som rene eksempler på teksten.

5.5 Mannsfeminismer

Goddesses: Kvinner som beveger kunsten viste seg å være en misvisende tittel, for som kategorien *Mannsfeminismer* demonstrerte var det altså flere mannlige kunstnere som var representert her. Det fremgikk gjennom teksten i *Feminismer i kunsten*, at feminismen ikke lenger dreier seg om motsetningen mellom kjønnene. Med *Mannsfeminismer* viste utstillingsagenten at Museet for samtidskunst stod inne for en slik akademisk tilnærming til kjønn. På en annen side forkludret *Mannsfeminismer* det samme budskapet museet ønsket å formidle. Sett fra et post-strukturalistisk perspektiv der kategoriene mann/kvinne helst skal utfordres, kan det argumenteres for at dette rommet forbeholdt menn, formidlet det motsatte av det teksten insisterte på. Kjønn ble her i aller høyeste grad et tema. Denne tvetydigheten kan være et uttrykk for en konflikt som preger hele *Kvinner som beveger kunsten* som prosjekt. Den samme logikken vanskeliggjør det å stille ut kunstnere under en kjønnset fellesbetegnelse. Kategoriene «kvinne» og «mann» utfordret den skiftelige tekstens innhold som påstod at disse kategoriene ikke lenger var relevante.

Mannsfeminismer opptok omtrent like stor plass som *Feminismer i kunsten*. Denne delen av utstillingen var montert på motsatt side av bygget, i et hvitmalt, rektangulært rom uten spor av byggets opprinnelige arkitektur. Dette understreket et binært motsetningsforhold mellom *Mannsfeminismer* og feminisme. Denne delen av utstillingen viste blant andre Paul McCarthy (1945), Gardar Eide Einarsson (1976), Bjarne Melgaard (1967), John Bock (1965), Anders Smebye (1975) og Narve Hovdenakk (1971). Tross den litt forvirrende tittelen *Mannsfeminismer* var ikke denne gruppen kunstnerne menn som jobbet med problemstillinger knyttet til det å være kvinne i et mannsdominert samfunn. Kunstverkene reflekterte snarere over rollen som mann. Dette omhandlet med andre ord «den mannlige erfaringen».

Da kunstnerne på 1990-tallet i økende grad ble opptatt av identitetspolitikk, kom også mannens kropp mer i fokus for kunstneriske undersøkelser. Kunstnerne var opptatt av homofil frigjøring og mer flertydige oppfatninger av maskulinitet. I mange av arbeidene som fremstilles her fremstår det maskuline som vilkårlig og hysterisk. Kunstnerne stiller spørsmål ved den patriarkalske idéen om en transcendent mannlig

kropp. De avslører den macho-maskeraden som er ment å sikre maskulin dominans, og betoner isteden psykose, abjeksjon og avvik. Slik perverterer og truer de den normgivende maskulinitetens grenser. De iscenesetter fortellinger hvor det forekommer et skremmende tap av kontroll.¹¹⁹

Således ble *Mannsfeminismer* et godt eksempel på hvordan kvinner faktisk har «beveget» kunsten. Mange av kunstnerne i denne delen av utstillingen kritiserte stereotypien, og de utfordret idéen om den «rasjonelle» mannen på samme måte som kvinnelige feministiske kunstnere har utfordret feminine stereotyper. Her blir det altså tydelig hvordan feministiske idéer har forplantet seg i kunstverden.

Det rektangulære rommet inneholdt mange verk. Fem videoverk var viet stor plass, og blant dem stod en rekke konseptuelle installasjoner og skulpturer. På veggen til venstre for inngangen til rommet, hang en olabukse med tilhørende jakke, (*Untitled*) *Boys in Blue* (2008), signert av Gardar Eide Einarsson. Ved siden av var den danske kunstneren Peter Land representert med videoverket *D.5.mai* (1994). Land hadde portrettert seg selv naken og dansende foran kamera, med et åndsfraværende uttrykk i ansiktet. Resultatet utstrålte hysteri og mangel på kontroll gjennom fremstillingen av kroppen. Lands kropp, med de avdekkede valkene og det uerigerte kjønnsorganet som svingte frem og tilbake til rytmene i musikken, var fullstendig blottet for konvensjonell «maskulinitet». Dette videoverket slektet på den feministiske kunstens tradisjoner gjennom bruken av egen kropp, samt kombinasjonen av mediene video og performance. Det neste verket var Anders Smebyes *Great White* (2008), en gigantisk underbukse som tok opp tråden etter dongeriklærne til Einarson, med den konseptuelle analysen av klesplagg knyttet til idéer om maskulinitet (Fig.17).

Det neste videoverket i rekken var *Painter* (1995) av Paul McCarthy. Filmklippet var iscenesatt som et amerikansk *manshow* i et garasjeverksted. Farsfiguren/TV-verten var her imidlertid fremstilt som en tragisk og selvskadende klovn, som brukte verktøyene feil slik at hele scenen til slutt endte i et blodbad. På veggen ved siden av stod et sitat av kunstneren selv: «Im interested in the patriarch, the father, the family structure, notions of childhood experiences, revolving around authority». Søkelyset her ble ikke rettet mot den ulykkelige familien som lider under farens regime, men mot det ulykkelige individet som er forvist til å

¹¹⁹ «Mannsfeminismer», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

spille rollen som den destruktive farsfiguren. Problematiseringen av mannsidealet som en rolle man må *gjøre*, ble ytterligere utdypet gjennom et sitat av kjønnteoretikeren Judith Butler (Fig.18), opphavskvinnen for teorien om kjønn som noe performativt:

The Masculine is ultimately disembodied, put forth in western thought as reason it self, while women and slaves, children and animals, are required to be the body, perform the bodily function that it will not perform.

Rommet var helhvitt og rekonstruert med lettvegger slik at ingenting av den opprinnelige arkitekturen var synlig. Kurateringen i denne delen av utstillingen fremstod som samlet og fokusert, ved at verkene var såpass like i form og innhold. Det var større avstand mellom verkene, og det fantes ingen malerier eller abstrakte skulpturer, bare konseptuelle verk og video/performance. Rommet var mindre fargerikt, primært gjennom verkenes kjølige koloritt, og de mange videoprojektorene på de hvite veggene, bidro til et langt mer teknisk uttrykk enn det som var tilfellet i de øvrige delene av *Goddesses*. Det kreative kaoset, som til nå hadde vært betegnende for det estetiske uttrykket i utstillingen, var her helt fraværende (Fig.19).

Mannsfeminismer som kategori, var tydelig preget av å være en nyere trend i kunsten. De fleste av kunstnerne var riktignok født på 1970-tallet, men det var også noe over romtekstens innhold som vitnet om mangel på tradisjon innen sjangeren. Når det ble snakk om *Mannsfeminismer*, ble det ikke insistert på det samme kulturelle mangfoldet, slik tilfellet var for *Feminismer i Kunsten*: «Det finnes ingen universell definisjon av kvinnen, men et mangfold av mangeartede og variable konstruksjoner av det kvinnelige subjektet, hennes tilstand og situasjon.» Homofili var riktig nok presentert som helt sentralt i teksten, også gjennom Bjarne Melgaard og hans verk *All Gym Queens Must Die* (2000), men kunstnerne i utstillingen var uten unntak hvite, vestlige, primært norske menn, uten at dette ble gjort rede for eller problematisert. I *Mannsfeminismer* var det akkurat som om feminismen befant seg på et stadium før det ble vanskelig å snakke om feminisme uten å understreke mangfoldet og ulikhetene. *Mannsfeminismer* dreide seg nesten utelukkende om å bryte ned illusjoner om «det mannlige». Narve Hovdenakks videoverk *Sorry. Unnskyld, jeg beklager* (2008) utvidet imidlertid repertoaret som til nå hadde kretset rundt kritikk av «maskulinitet» som en sosial konstruksjon. Videoen viste endeløse versjoner av en mann som beklaget seg inn i kamera, slik at betrakteren ble posisjonert som den sårede. Verket kommuniserte effektivt med den feministiske tradisjonen i kunsten, som inntil nå hadde vært hovedtema i *Goddesses*, ved måten det dannet et bilde av mannen som den evige, ufrivillige forbryteren. Her ble det pekt

en finger tilbake mot feminismen ved at mannen ble fremstilt som en som må ty til gjentatte beklagelser, for noe hverken han eller publikum visste hva var. Effekten var ubehagelig og lettende på en gang.

5.6 Kvinneportretter

Kategorien *Kvinneportretter* var montert i et kvadratisk og relativt lite rom. Rommet var fylt av portretter utført av Kira Wager (1971), Marianne Wiig-Storaas (1971), Anne Karin Furunes (1961), Marianne Heske (1946), Mimsy Møller (1955), Cindy Sherman (1954), Marianne Bratteli (1951), Laetitia Benat (1971), Lena Cronqvist (1938), og Annika Von Hausswolf (1967). Disse var kvinnelige kunstnere, som hadde portrettert andre kvinner eller seg selv. *Kvinneportretter* var altså kvinneportretter i dobbel forstand. Det kan tenkes at idéen fra utstillingsagentens side var å utforske hva som skjer når en kvinne portretterer en kvinne. Var det i så måte noe ved disse portrettene som kunne fortelle om et slektskap kvinnene i mellom, eller fantes det en sammenheng mellom de ulike portrettene? Samtlige av portrettene i utstillingen var todimensjonale, hovedsakelig figurative malerier og foto, men det var også noe grafikk her, samt et par mer eksperimentelle verk, blant annet Anne Karin Furunes perforerte lerret *Ida Bakken* (1999-2000) og Marianne Heskes *Portugisisk portrett* (1975). Organiseringen av bildene på veggen var systematisert slik at de mindre bildene hang i grupper som utgjorde omtrent like store flater som de bildene som hang alene. Uttrykket var ryddig, men tett (Fig.20).

Romteksten var plassert på de oppslåtte dørene inn til rommet, og innledningen presenterte et sitat av den feministiske kunsthistorikeren Linda Nochlin:

Helt fra renessansen av ble kvinnene nektet å nyte godt av den opplæringen og oppbakkingen mennene fikk; gratis undervisning på kunstsoler, prisgivende konkurranser, reiser utenlands, og enda viktigere: Kvinner fikk ikke tilgang til nakenmodeller til aktstudiet som dannet selve grunnlaget til historiemaleriet, den høyeste sjangeren i hierarkiet. Selv når kvinner fikk lov til å male og stille ut, var de

stort sett henvist til mindre prestisjefylte sjangre som portrett og stilleben, som var mer i tråd med deres forestillingsevne, intelligens og ambisjoner.¹²⁰

Avslutningsvis ble leseren opplyst om at kvinnene endelig hadde fått adgang til aktstudier, men at de på tross av dette fortsatte å jobbe med portretter, barn og blomster. Portrettet har altså vært en typisk «kvinnegreie» fra starten av. Teksten ble avsluttet med ordene: «Deres arbeid innen dette feltet viser en økende grad av uavhengighet, ironi og motstand».¹²¹

Portrettene som var stilt ut her representerte ulike tradisjoner innenfor portrettet. Noen av dem var riktig nok eksempler på hvor langt man kan tøyne grensene innen en gitt sjanger, eksempelvis Anne Karin Furunes *Ida Bakken* (1999-2000), som bestod av et hvitt lerret med bitte små hull i som dannet en kvinnes ansikt, eller Cindy Shermans iscenesatte portrett *MP #395* (2000) (Fig.20). Det var imidlertid ikke først og fremst ironi og uavhengighet som virket fremtredende i denne sammensetningen av portretter. Marianne Wiig Storaas' fotorealistiske maleri *Anne* (2006) på hvit bakgrunn, var langt mer tradisjonelt hva materiale og form angikk, dog også preget av en kjølig og alvorlig minimalisme. På den andre siden av rommet fantes en rekke langt mer ekspressive malerier. Marianne Brattelis pastose oljemaleri av bruden *Catarina* (1989), og Marianne Heskes assemblage *Portugisisk portrett* (1975) av en katolsk kvinne, rammet inn av et nett som kunne minne om et skrifterom. Heskes bilde fremstod som originalt i sammenhengen. I motsatt retning pekte Mimsy Møllers mer dokumentariske svart/hvitt foto *Selvportrett med mor* (1989) (Fig.21).

Så gjenstår spørsmålet, hva ville egentlig utstillingsagenten si om de ulike portrettene, annet enn at dette var kvinnelige kunstners fremstillinger av kvinner? Den feministisk-historiske konteksten som var rammeverket for disse kunstverkene virket nesten vilkårlig valgt ut, med tanke på de utstilte kunstners forankring i samtiden. Teksten hadde utvilsomt en sterk innvirkning på betrakteren som ikke klarte å se noen sammenheng mellom de ulike portrettene, utover det at de var malt av kvinner. Trolig kom dette av at den historiske konteksten ble altoverskyggende. Det kunne like godt være fordi koblingen mellom bildene i virkeligheten var søkt, og at sammenstillingen ikke kunne formidle en faktisk historie.

Uansett, var det vanskelig å få noen dypere innsikt ut av *Kvinneportretter*. De unike

¹²⁰ «Kvinneportretter», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹²¹ «Kvinneportretter», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013:
http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

portrettenes egenartethet, og svært ulike forankring i samtidskunsten, ble oversett til fordel for noe «felles» som ble uklart for mottageren. Malte disse kvinnelige kunstnerne portretter fordi det var en sjanger som av historiske grunner falt dem naturlig? Mest sannsynlig ikke.

Historiemaleriet mistet sin posisjon med modernismen, og kunstnerne som var stilt ut her for anledningen, var alle født etter 1940. Derfor var det i grunnen rart at teksten gav en innføring i noe som trolig har vært lite avgjørende for hvorfor nettopp disse kunstnerne har malt portretter.

Romteksten var riktignok i seg selv et stykke viktig feministisk kunsthistorie, som synes å ha relevans i forhold til temaet «kunst og kvinner». Men de ulike bildene som ble stilt ut her led under kontekstens historiske fokus. Cindy Shermans iscenesatte portrett *MP #395* (2000) (Fig.20) ble for eksempel raskt redusert til et selvportrett, og det var ingen ting ved kategorien *Kvinneportretter* som gav noen dypere innsikt i hva de enkelte verkene egentlig handlet om. Hvis det var en sammenheng mellom disse portrettene, var den svært vanskelig å få øye på. Igjen fikk man følelsen av to ulike, kolliderende hensyn; utstillingsagentens ønske om å formidle et stykke viktig feministisk kunsthistorie, her presentert gjennom teksten, og ønsket om å kategorisere og kartlegge samlingens kvinnelige andel. Samlingen bestod åpenbart av mange nok portretter til at utstillingsagentene ble fristet til å presentere dem samlet. Men var det interessant? Og utfordret det ikke egentlig den mer kritiske tilnærmingen utstillingsagenten hadde som mål å formidle? Kategorien *Kvinneportretter* stod i fare for nettopp å redusere kunstnerne til kjønn. Kanskje var det derfor et tredje hensyn tilsynelatende hadde blitt tvunget frem, uten at dette hensynet egentlig samsvarte med hvordan kategorien *Kvinneportretter* fremstod i seg selv; nemlig det stadig tilbakevendende mantraet om at kvinnekunsten ikke er «tradisjonell», men original og opprørsk, slik det ble hevdet i den avsluttende delen av teksten. I en nokså tradisjonell kategori som *Kvinneportretter*, og med den historiske leksjonen om aktstudier og videreføring av tradisjoner, virket det litt malplassert å konkludere med at disse bildene var ironiske, motstandsdyktige og uavhengige. Kanskje det kunne være tilfellet i flere av verkene, men kurateringen inviterte ikke til en slik lesning.

5.7 Natur

Natur var et tema som hadde blitt viet lite plass. I et nokså avlukket rom, var et lite utvalg av samtidskunstnere stilt ut sammen. Jenny Rydhagen (1965), Book og Hedén (1951/1948),

Mette Tronvoll (1969), Candida Höfer (1944), Eline Mugaas (1969), Laetitia Benat (1971) og Hege Nyborg (1961). Med unntak av ett minimalistisk maleri, var alle bildene fotografiske gjengivelser av natur. Bildene var organisert i grupper, ettersom de ulike bildene som var representert her i mange tilfeller tilhørte serier. Bildegruppene var plassert i publikums øyehøyde, og det var mye vegg til overs, slik at utstillingsdesignet hadde et stramt og minimalistisk preg. På den ene langveggen som møtte betrakteren i det man trådte inn i rommet, over monteringen av Mette Tronvolls og Candida Höfers fotografier, stod et sitat av kunstneren Barbara Krüger: «We won't play nature to your culture» (Fig.22). Sitatet stammer fra en av hennes tekst/bilde-collager med samme navn. Barbara Krüger var en av de feministiske kunstnerne som på 1980-tallet begynte å inkorporere tekst og slagord i kunsten. Hennes ord i dette verket, formulerte en feministisk tanke som slekter på strukturalistisk språkteori, om at kvinnen tradisjonelt sett har blitt assosiert med det naturlige, mens mannen har vært assosiert med kulturen og det intellektuelle.¹²²

Candida Höfer og Mette Tronvolls fotografier, var passende nok analyser av forholdet mellom kultur og natur. På den måten ble begge disse kvinnene gode eksempler på hvordan eventuelle forestillinger om kvinnen som natur ikke lenger er gyldige. Höfer's fotoserie *Zoologische Garten* (1997) består av dokumentariske bilder av dyrehager i henholdsvis Hannover, London og Karlsruhe. Disse rent deskriptive bildene former et slags kritisk blikk på institusjonene som burer inne dyr. Det er betrakteren som må oppfatte bildene som kritiske, mens kunstneren tilsynelatende bare har lagt frem et helt nøytralt bilde av virkeligheten. Fotografiens tekniske briljans fremstår strippet for kunstneriske effekter, og trekker dermed betrakterens fokus mot det som er avbildet (Fig.23). Mette Tronvolls fotografier deler den samme tekniske og skarpe estetikken, sammen med det observerende og granskende blikket på natur og kultur. Denne serien av bilder under navnet *Gato Fuke*, viste en rekke portretter av urfolk på Grønland. Menneskene er portrettert i sitt eget naturmiljø, og alle ser rett inn i kamera med det samme nøytrale ansiktsuttrykket. Fraværet av mimikk hos de portrettede blottlegger møtet mellom kunstner og objekt, og understreker at kunstneren først og fremst er en analytiker og en betrakter. Koblingen mellom Krügers sitat og de enkelte bildene på denne veggen, fungerte utmerket i dialog med hverandre. Kunstnerne bak fotografiene var begge kvinnelige kunstnere som hadde tatt kontroll gjennom «blikket». De var kulturanalytikere, og deres representasjoner av natur var langt mer intellektuelt orientert,

¹²² «Natur», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

enn «naturlig» eller estetisk. På en annen side kan det argumenteres for at hverken Höfer eller Tronvolls arbeider hadde noe å gjøre med den feministiske diskursen Krüger er representant for. Igjen dukket det opp en problematikk i forhold til ikke-feministiske kunstverk presentert i en feministisk kontekst. Sannsynligvis ville kun et fåtall av de besøkende oppfatte en kobling mellom Krüger og kunstnerne i utstillingsrommet, fordi en slik forståelse krever god kjennskap om de respektive kunstnerne, og til feministisk kritikk av kunsthistorien. Betrakteren fikk ingen introduksjon til de enkelte kunstnerskapene i *Natur*, noe som for øvrig var tilfellet i resten av *Goddesses*.

Romtekstens fokus startet imidlertid et helt annet sted enn i den poststrukturalistiske feminismen. Utstillingsagenten gav publikum først og fremst en innføring i landskapsmaleriet som sjanger:

Lenge før landskapsmaleriet ble akseptert som en egen sjanger hadde kunstnere tegnet og malt naturen. Naturstudier var viktige for selvlærte kvinnelige kunstnere.

Landskapet ble imidlertid gjennom en lang periode betraktet som mindreverdige.

Naturen tjente mest som fyllstoff i historiemaleriets religiøse og allegoriske fremstillinger.¹²³

Som i kategorien *Kvinneportretter*, fokuserte utstillingsagenten på den historiske forståelsen av landskapssjangeren som noe mindreverdig. Denne påstanden kan det stilles spørsmål ved, fordi utstillingsagenten ikke tydeliggjør hvilken periode i kunsthistorien hun snakker om. Hun nevner historiemaleriet, men presiserer ikke at dette er knyttet til en tidsperiode på begynnelsen av 1800-tallet. Med det romantiske landskapets storhetstid på 1700-tallet, og ikke minst med landskapets renessanse mot slutten av 1800-tallet med impresjonismen, virker det litt spekulativt å hevde at landskapssjangeren gjennom «en lang periode» ble betraktet som mindreverdig. Den historiske fremstillingen fremstår som manipulativ, og narrativet avsløres som konstruert og illusorisk. Igjen fikk man inntrykk av at utstillingsagenten ville vise oss at kvinnene snudde opp ned på verdier og hierarkier i kunsten. Temaet *Naturs* feministiske motivasjon, som vi først ble introdusert for gjennom Krügers sitat på veggen, ble forklart videre i teksten:

¹²³ «Natur», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

Et av samfunnets typiske strategier for å nedgradere kvinnen har vært å identifisere henne som noe utenfor kulturen, som natur. Mannens bestialske og usiviliserte egenskaper kan da tillegges det motsatte kjønn, som noe vilt eller som natur generelt. Representasjoner av naturen befinner seg generelt utenfor den dominerende kulturelle orden. I dette scenarioet fungerer alltid kvinnen/naturen som «den andre».¹²⁴

Simone de Beauvoirs (1908-1986) formuleringer om kvinnen som «den andre», ble først tatt i bruk i hennes bok *Det annet kjønn* (1949).¹²⁵ Sammenligningen mellom kvinner og natur har i ettertid vært et gransket tema i feministisk kunsthistorie. Som betrakter av verk og leser av tekst, stod man igjen med mange ulike narrativer i kategorien *Natur*. En historie om landskapsmaleriet på 1800-tallet, en historie om natur og feminisme, samt de enkelte bildenes unike forankring i kunsthistorien, som i dette tilfellet ble fortrent til fordel for de to første fortellingene. I den avsluttende delen av teksten var det gjort et forsøk på å gi en forklaring på hvorfor *Natur* var gjort til et tema i *Goddesses*:

Mange av de kvinnelige kunstnernes bilder av naturen har bidratt til å gi nytt liv til landskap-sjangeren. Disse kunstnerne er ikke så opptatt av akademitradisjonen eller at gjengivelsen skal være nøyaktig, som av å finne nye måter å se på. I dag har landskapsmaleriet sprengt sine grenser.¹²⁶

Det er i det hele tatt ganske uklart hva kvinner egentlig har gjort med landskapsmaleriet. Er det kvinnene som har bidratt til at landskapsmaleriet har sprengt sine grenser? Teksten kan nesten gi et inntrykk av at det er slik det har utspilt seg. Det ble framlagt en teori i teksten om at: «Disse kunstnerne er ikke så opptatt av akademitradisjonen eller at gjengivelsen skal være nøyaktig, som av å finne nye måter å se på». Hverken Candida Höfer eller Mette Tronvoll – med sine svært deskriptive fotografier – passer inn under en slik beskrivelse. For en besøkende med kunsthistorisk bakgrunn kan det nesten virke som om utstillingsagenten snakker om impresjonistenes skildringer av natur i siste halvdel av 1800-tallet, men det er ikke det utstillingen viser. Utstillingen viser samtidskunstnere, som nesten utelukkende er fotografer, som også er kvinner. Utstillingsagenten har tilsynelatende vært mer opptatt av å formidle alle tenkelige koblinger mellom natur, landskapsmaleri, kvinne og feminisme.

¹²⁴ «Natur», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013. http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹²⁵ Simone De Beauvoir, *Det annet kjønn*, (Oslo: Pax forlag, 2011).

¹²⁶ «Natur», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013. http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

Resultatet er mange sprikende historier som ikke kommuniserer godt, hverken med hverandre eller med publikum.

5.8 Oppsummering

Gjennom analysen av de enkelte rommene i *Goddesses*, *Kanon utfordres*, *Moderne kvinner*, *Feminismer*, *Mannsfeminismer*, *Kvinneportretter* og *Natur*, har jeg brukt begreper fra den teoretiske rammen for oppgaven, med hovedvekt på Mieke Bal, samt begreper med opphav i det historiske materialet for oppgaven. Jeg har sett på utstillingsagentens mange målsettinger, og argumentert for hvordan de ulike delene i utstillingen produserer ulike fortellinger om kunsten. I noen tilfeller virker disse forskjellige narrative fordypende, mens de andre ganger virker motstridende, eller til og med fastlåste og *for* like. Noen steder får kunstverkene godt spillerom, og det blir lagt godt til rette for betrakterens tolkning og opplevelse av verket. Andre steder er utstillingsagentens fortelling om kunsten autoritær og illusorisk, på den måten at den utelukker alternative lesninger og verkene blir rene eksempler på teksten. Enkelte argumenter blir lagt frem som sannheter, slik at betrakteren posisjoneres som passiv mottager. Det kan argumenteres for at denne måten å skrive utstillingstekster på utfordrer utstillingsagentens egne formaninger om mangfold og åpenhet. Et eksempel er utstillingsagentens insistering på at feminismen ikke lenger fokuserer på kvinner, men på en fleksibel tilnærming til kjønn. Dette utfordres gjennom de binære kategoriene feminismer/mannsfeminismer, mannlige kunstnere/kvinnelige kunstnere. På samme måte hevder utstillingsagenten å kaste vrak på tradisjonelle forestillinger om kvinnene, parallelt med at utstillingsdesignet enkelte steder reproducerer kvinnelig kaos og maskulin orden, slik tilfellet *Mannsfeminismer* kunne tolkes. *Goddesses* presenterer en feministisk kontekst for flesteparten av verkene. De temaene som ikke umiddelbart inviterte til en feministisk lesning ble ofte støttet av feministiske teorier og utsagn, eksempelvis i *Natur* og *Kvinneportretter*. Det ser videre ut til å ha vært et ønske om å vise den kvinnelige kunsten ut fra en avantgardistisk posisjon, noe som for så vidt reflekteres i med tittelen *Kvinner som beveger kunsten*. Dette ble understreket i samtlige av tekstenes gjentatte konklusjoner om at verkene er uavhengige og ironiske, eller imponerende i sin bredde og sitt mangfold. Slike uttalelser fra utstillingsagentens side virket av og til spekulative, og flere steder uten tilstrekkelig støtte i forhold til hvordan verkene i utstillingen kommuniserte med publikum og hverandre.

6 Tekstanalyse

Det tekstlige materialet som hadde blitt produsert spesielt til *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, bestod av en introduksjonstekst, samt 14 tekster som tilhørte de enkelte temaene i utstillingen. Disse tekstene var å finne i det fysiske rommet, og i en utstillingsguide som ble tildelt publikum ved museets inngang. I tillegg til dette var det brukt en del sitater i de enkelte rommene, samt verksetikettene som inneholdt navn på kunstner, dato og bruk av materiale. I denne delen av analysen tar jeg for meg introduksjonsteksten, og et utvalg av de øvrige romtekstene. Hensikten er å undersøke hva utstillingsagentene hadde som formål å vise, og de enkelte tekstene faktisk formidlet. Et viktig poeng med tekstanalysen har vært å se på forholdet mellom avsender/mottager. Hvem har skrevet teksten, og hvem er den rettet mot? Til slutt vil jeg se på bruk av sitater og «lånte» tekster, samt undersøke effekten av sitatene i utstillingsrommet. Mye av innholdet i det tekstlige materialet i *Goddesses* har allerede vært tatt opp i romanalysen. I den delen har jeg imidlertid sett på samspillet mellom tekst og verk. I dette kapittelet vil jeg ta for meg teksten isolert sett, med fokus på tekstenes innhold; ironi, metaforer, referanser og intertekstualitet, kjønnskonstruksjoner, binære opposisjoner og motstridende holdninger/meninger i tekstene. Jeg vil også undersøke forholdet mellom avsender og mottager, samt bruken av intertekstualitet.

6.1 Introduksjonsteksten

Utstillingens introduksjonstekst vil ofte være det første publikum søker etter under et museumsbesøk. I *Goddesses* fantes denne teksten på to steder; på første side i utstillingsguiden, og som en romtekst ved utstillingens startpunkt. En introduksjonstekst fungerer som utstillingens forord. Som et forord til en tekst, skal introduksjonsteksten plassere den utstillingen betrakteren er på vei inn i, i en større sammenheng.¹²⁷ I introduksjonsteksten til *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, ble leseren fortalt hvordan og hvorfor utstillingen hadde blitt til. Utstillingsagenten understreket at man ønsket å ta et oppgjør med fordommer om kvinnekunst. *Goddesses*, skulle vise bredden og mangfoldet, og demonstrere at kunsthistoriske klisjéer ikke reflekterer over hvor stor bredden er i kunst skapt av kvinner. Teksten ble avsluttet med disse ordene:

¹²⁷ Jørgensen og Philips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 7.

I kunstfeltets egne hierarkier spiller kjønn fortsatt en viktig rolle. Fremdeles blir kvinnelige kunstnere stilt i skyggen. Med denne utstillingen ønsker vi å bidra til en bevisstgjøring om denne ubalansen.¹²⁸

Introduksjonsteksten viser at utstillingsagenten har satt seg tre klare mål: Å vise bredden og mangfoldet i kunst skapt av kvinner, å problematisere en klassisk fortelling om kvinnekunst, og å vise at kjønn fortsatt er et tema i kunsten. Gjennom det uttalte ønsket om å problematisere, viser utstillingsagentene at de er kritiske til kunsthistorien, og til seg selv som formidlere av den. Referansene som brukes knytter utstillingen opp til feministisk teori, *New art history* og ny museologi. Som nevnt tidligere, er institusjonskritikken en sentral metode innenfor alle disse disiplinene. Formuleringer som «kunsthistorisk klisjé» og «ingen klassisk hyllest til kvinnekunsten» signaliserer at museet ønsker å være en kritisk institusjon. Kritisk til kunsthistorien som den forholder seg til, og til seg selv som formidler av den. Utstillingsagenten trekker også frem utstillingsdesignet som et kritisk virkemiddel: «Måten kunstverkene blir vist på er både eksentrisk og eklektisk. På veien gis det opphøyde kunstverket på båten».¹²⁹

Ordet klisjé dukker opp flere steder i utstillingsteksten, og blir brukt nok en gang når valg av tittel forklares: «Tittelen *Goddesses* er en klisjé, som vi med denne utstillingen ønsker å sette søkelys på». Ordet klisjé, slik det brukes i dagligtale, beskriver noe som er så oppbrukt at det er tømt for betydning. At noe er en kunsthistorisk klisjé betyr at det har mistet sin opprinnelige mening i den kunsthistoriske diskursen. Når Museet for samtidskunst aktivt bruker en klisjé i valg av tittel til sin utstilling er det ment ironisk. Kvinnene som blir representert i *Goddesses* er altså ikke gudinner på alvor. *Gudinnen* leses av utstillingsagenten som et symbol på 1970-tallsfeministenes biologiske fokus, så når museet bruker denne tittelen ironisk, definerer de seg bort fra en slik form for feminisme. Denne utstillingen skal med andre ord ikke vise oss «det felles kvinnelige».

Tittelen på prosjektet gir en klar indikasjon på at utstillingen først og fremst handler om kvinnelige kunstnerskap, og det nevnes ikke at enkelte verk av mannlige kunstnere også er inkludert i utstillingen. I de første få linjene av introduksjonsteksten får leseren forklart at

¹²⁸ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, [nasjonalmuseet.no](http://www.nasjonalmuseet.no), Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹²⁹ «Introduksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, [nasjonalmuseet.no](http://www.nasjonalmuseet.no), Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

utstillingen ikke innfrir til en klassisk hyllest av kvinnekunsten, og at tittelen er en klisjé som er ment som « (..) en kritikk av den patriarkalske ideen om «mesterverket», og tanken om en allmenngyldig kanon.» Dette tankegodset stammer fra den feministiske anerkjennelsen av at kunsthistorien er en patriarkalsk struktur, og at idéen om mesterverket ikke er universell men ideologisk konstruert. Med disse innledende ordene er det ingen tvil om at dette er et feministisk utstillingsprosjekt, der kunsten i utstillingen skal motbevise det som antas å være en allmenn oppfatning om kvinners kunst; en oppfatning museet anser for å være kvinneundertrykkende. Men hva er egentlig kunst skapt av kvinner? *Mangfold* er det nærmeste introduksjonsteksten kommer en forklaring på hva kunst skapt av kvinner egentlig er. Dermed befester utstillingsagenten sitt syn på at «kvinnekunst» i realiteten er et tomt begrep.

Videre understreker utstillingsagenten at museet ikke vil støtte seg på klassiske kategorier når de viser kunst skapt av kvinner. Dette kommer frem i introduksjonsteksten: «*Goddesses* refererer til kunsthistoriens mangfoldige unntak. Vi har gravd dypt i nasjonalmuseets samlinger». For leseren blir det opplagt at de kunsthistoriske unntakene er unntak i kraft av at de er laget av kvinner. Med andre ord, er man et unntak i kunstsammenheng fordi man er kvinne. Dette er i tråd med introduksjonstekstens avsluttende ord, om at kvinnelige kunstnere fremdeles blir stilt i skyggen og at kjønn fortsatt er et tema i kunsten. Men, er disse kvinnes kunstverk egentlige unntak, og hvorfor har utstillingsagenten valgt dette perspektivet på kvinners kunst? Tekstene gir oss ikke noe svar på det.

Museet for samtidskunst har altså uttrykket et ønske om å problematisere den klassiske fortellingen om kvinnekunst. Dette leder oss videre til spørsmålet: Hva er den klassiske fortellingen om kvinnekunst? Ut fra introduksjonstekstens innhold er det naturlig å anta at utstillingsagentene har en klar idé om hva folk forventer seg av kvinnelige kunstnere, samtidig som de har en like klar idé om at utstillingen i sin helhet motarbeider en slik forestilling. Gjennom teksten fremgår det flere steder at det finnes en allmenn oppfatning av hva «kvinnekunst» er. En slik antagelse er ikke uproblematisk. Utstillingens mål om å problematisere «den klassiske fortellingen om kvinnekunst» er i seg selv vanskelig, fordi de færreste nok har en klar idé om hva «kvinnekunst» er.

6.2 Romtekstene

I Introduksjonsteksten ble det hevdet at utstillingen skulle vise bredden og mangfoldet blant kvinnelige kunstnere, og ikke «det felles kvinnelige». Kunne de ulike romtekstene understreke at *Goddesses* handler om mangfold, eller er begrepet mangfold i denne sammenhengen like tomt som begrepet «kvinnekunst»? Romtekstene slik de fremgikk på plakatene i hver enkelt del av utstillingen, begynte med en introduksjon til hvert enkelt tema som i mange av tilfellene fremstod nesten identisk:

«Mange kvinner har gjort markant bruk av mindre prestisjefylte materialer og teknikker». (*Kanon utfordres*)¹³⁰

«Mange kvinnelige kunstnere har sett hvilket potensial som lå i performance og video, medier som gjorde det mulig å unnslippe modernismens hemmende konvensjoner». (*Video og performance*)¹³¹

«Mange kvinnelige kunstnere arbeider i tradisjonen fra minimalistisk og post-minimalistisk skulptur». (*Minimal, maksimal*)¹³²

«Språket er blitt et stadig viktigere element i mye kunst skapt av kvinner». (*Språk*)

«Det er interessant å følge hvordan kvinnelige kunstnere har videreført arven fra 1960- og 70-tallets konseptkunstbevegelser». (*Konsept*)¹³³

Det disse introduksjonene har til felles er at de forteller betrakteren «Se, dette har kvinner gjort!» På den måten fremstår de ulike temaene som noe spesifikt som kvinner gjør; «Kvinner gjør dette, dette og dette». *Goddesses*, skulle ta et oppgjør med den klassiske fortellingen om kvinnekunst, og her fikk publikum formidlet den egentlige fortellingen, gjennom utstillingsagentens henvisninger til de ulike temaene. Mange av romtekstene gav dessuten en

¹³⁰ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹³¹ «Video og performance», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹³² «Minimal, maksimal», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹³³ «Konsept», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

innføring i temaets tradisjonelle betydning i kunsthistorien, etterfulgt av en påstand om at kvinnene har kommet inn i disse etablerte områdene og løst opp fastlåste strukturer. Kvinnene i *Goddesses* går i følge utstillingsagenten inn der det er orden og introduserer kaos:

«Selv om komposisjonene gjerne er enkle og til tider også serielle, skaper disse kunstnerne uorden i minimalismens rene og upersonlige vokabular. Arbeidene ligger i et spenningsfelt mellom formelt språk og personlig stil. Noen av kunstnerne innlemmer et privatliv preget av undertrykkelse i arbeidene.» (*Minimal, maksimal*)¹³⁴

«Mange kunstnere gjorde etter hvert motstand mot modernismens strenge regler om renhet og abstraksjon. Kvinnelige kunstnere har vært viktige for denne nye retningen innen modernismen.» (*Eksentrisk abstraksjon*)¹³⁵

Språket er blitt et stadig viktigere element i mye kunst skapt av kvinner. Her brukes ordet som kunstnerisk medium. Det å innlemme språk i billedkunsten er i strid med et kunstspråk som dyrker kunstnerens personlige strek eller stil. (*Språk*)¹³⁶

Den siste påstanden om at «språket har blitt et stadig viktigere element i kunst skapt av kvinner», viser hvordan disse formuleringene av og er manipulative. Språket, som fra 1980-årene ble et stadig viktigere element i samtidskunsten generelt, blir her manipulert til å fremstå som noe som er «typisk kvinnelig». Det forekommer dessuten en reproduksjon av kvinnelig kaos og maskulin orden i dette synet på kvinners kunst. Perspektivet har røtter i feministisk kunstpraksis, som har trosset anklagelser om kvinnelig kaos og lekt med dem.¹³⁷ Dette er for øvrig tematisert flere steder i utstillingen, blant annet i *Kanon utfordres* og *Bad painting*, men det ser egentlig ut til å fungere som en rød tråd gjennom store deler av utstillingen i sin helhet. Det er dette som er «kvinnekunsten», i følge utstillingsagentene. Det er imidlertid en av utstillingstekstene, *Feminismer i kunsten*, som fremstår i særlig kontrast til de nevnte romtekstenes hang til kategorisering og sammenstilling av kvinner og kaos.

¹³⁴ «Minimal, maksimal», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

¹³⁵ «Eksentrisk abstraksjon», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

¹³⁶ «Språk», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

¹³⁷ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

¹³⁸ «Kanon utfordres», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

Feminismer i kunsten er dessuten innledet på en helt annen måte. Den viser blant annet ikke til «mange kvinner har..»:

Når vi gjør «feminisme» til et flertallsord, er det fordi vi ønsker å få frem at begrepet på ingen måte er entydig. Det finnes ingen universell definisjon av «kvinnen», men et mangfold av mangeartede og variable konstruksjoner av det kvinnelige subjektet, hennes tilstand og situasjon. (*Feminismer i kunsten*)¹³⁸

Utstillingsagentene omtaler først og fremst seg selv som et «vi» i denne teksten. Selv om teksten ikke er signert, og selv om vi fortsatt ikke vet helt sikkert hvem dette «vi-et» er, blir det nærliggende å anta at det er kuratorene som legger frem et argument om hvorfor de ønsker å vise arbeidene på denne måten. Her skrives forøvrig *kvinne* og *feminisme* i anførselstegn, noe som ikke er tilfellet med de andre tekstene. Dette viser til en helt annen tradisjon, der utstillingsagenten uttrykker en mer analytisk tilnærming til begrepene «kvinne» og «feminisme». En post-strukturalistisk og relativistisk forståelse av subjektet kommer frem gjennom teksten som er mindre autoritær, både med tanke på innhold og avsender. Her dekonstrueres det felles kvinnelige, men det er ikke i samsvar med hvordan de andre tekstene beskriver kvinnelige kunstneres hang til å gjøre enkelte ting på helt særegne måter.

6.3 Avsender og mottager

Et gjennomgående trekk ved alle de tematiske romtekstene i *Goddesses*, var at de ble presentert som om de ikke hadde noen avsender. De var signaturløse. Hvordan oppfatter publikum en utstillingstekst når den er uten avsender? Mieke Bal hevder at dersom utstillingsagenten ikke synliggjøres i sluttresultatet, vil en dialog mellom utstillingsagenten og betrakteren umuliggjøres.¹³⁹ I tilfellet *Goddesses* ble museet den autorale avsenderen. Dette var i det hele tatt motstridende i forhold til den institusjonskritiske linja utstillingsagentene ønsket å fremme. Mangelen på en menneskelig avsender bidro til at museet fremstod autoritært og lite selvkritisk. Et ytterligere trekk ved samtlige av de ulike romtekstene var at de inneholdt avanserte kunsthistoriske termer uten nærmere forklaring. På dette viset definerte utstillingsagenten sitt publikum allerede i introduksjonsteksten:

¹³⁸ «Feminismer i kunsten», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹³⁹ Bal og Janssen, *Double Exposures*, 2-5.

«Flertallsformen i *Goddesses* er ment som en kritikk av den patriarkalske idéen om «mesterverket» og tanken om en allmenngyldig kanon». ¹⁴⁰

Dette språket må sies å være rettet mot spesielt interesserte, som vet hva som menes med for eksempel «en allmenngyldig kanon». Den samme bruken av fagspråk og avanserte termer var å finne i samtlige av utstillingens romtekster:

Ved bruk av materialer som strømper, gele, og kulturelt ladede «ready-mades» skapes en fri og ironisk distanse til den heroiske auraen som omga den tidligere modernismen. (*Moderne kvinner*)¹⁴¹

Jenny Holzer approprierer faste, idiomatiske uttrykk som kan bety ikke bare en, men flere ting. (*Språk*)¹⁴²

Kunstnere stilte spørsmål ved den patriarkalske idéen om en transcendent mannlig kropp. De avviser den macho-maskeraden som er ment å skulle sikre mannlig dominans, og betoner istedet abjeksjon, psykose og avvik. (*Mannsfeminismer*)¹⁴³

Også sitatene som ble brukt i utstillingsrommet, kunne fremstå utilgjengelige for et allment publikum. Monteringen av Gerd Tinglums monumentale fotomontasje *Usynliggjorte, utryddede og truede arter* (1991) over Julia Kristavas sitat, er et godt eksempel på steder i utstillingen der det var innført akademiske referanser gjennom koblinger og ord som ikke kommuniserte med et bredt publikum.

I would call the «feminine» the moment of rupture and negativity, which conditions the newness of any practice. (Julia Kristeva)

Kunne Kristevas sitat gi publikum en dypere forståelse av kunstnerens – eller utstillingsagentens budskap? For de aller fleste vil sitatet mest sannsynlig være en kilde til

¹⁴⁰ «Introdusjonstekst», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹⁴¹ «Moderne kvinner», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹⁴² «Språk», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

¹⁴³ «Mannsfeminismer», hentet fra utstillingsguide: *Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2*, nasjonalmuseet.no, Oppsøkt: 18.05.2013.

http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf

forvirring. En forståelse for sitatets plassering i denne konteksten fordrer dessuten at betrakteren innehar betydelig kunnskap om estetisk filosofi og feministisk litteraturkritikk.

I ytterste konsekvens betyr bruken av avanserte akademiske termer i utstillingsrommet at institusjonen overser en stor del av sitt publikum. Om dette er et bevisst valg eller ikke er for undertegnende uklart, men en eventuell kritikk av en slik praksis vil kunne være at museet opprettholder en sosial klasseskilte.¹⁴⁴ Forklaring av begreper eller omformulering av språk, fremstår i dette tilfellet som enkle grep for å bidra til at museet kommuniserer med et bredere publikum.

6.4 Intertekstualitet

I tilfellet med Kristevas sitat, var det som om ordene snarere ble brukt for å vanskeliggjøre, enn for å oppklare. Betrakteren ville mest sannsynlig begynne å lete etter en link mellom de tre meningsproduserende tegnene; verket, tittelen og sitatet. Tilførte sitatet noe til utstillingen som verket selv ikke klarte å formidle? Julia Kristeva som referanse signaliserer at utstillingsagenten forholder seg til avansert teori. Kanskje var den avanserte språkbruken i virkeligheten et grep som var tatt for å formidle nettopp dette. Det kunne nesten virke som om Kristevas *signatur* ble vel så viktig som innholdet i sitatet. Som et slags alibi om at utstillingsagenten hadde beskjeftiget seg med store tanker. De færreste ville nok oppfatte innholdet i Kristevas sitat. På den annen side er det sannsynlig at flere har hørt om Julia Kristeva, og vet at hun er en høyt ansett akademiker. Dette har en helt spesiell funksjon for utstillingsprosjektet i sin helhet, fordi det utstråler at dette ikke er en tvilsom «kvinneutstilling», men et stykke forskningsrelatert utstillingsprosjekt. Kanskje gir det mer mening å inkorporere slike sitater i en feministisk utstilling, fordi disse utstillingene ofte blir kritisert.

Et kuriøst aspekt ved bruken av Julia Kristevas sitat, er imidlertid at det dukker opp i forbindelse med to tidligere feministiske utstillinger. Også her er sitatet allerede brukt i introduksjonen til utstillingene. *Inside the visible* (ICA, Boston, 1996) kuratert av Catherine De Zegher,¹⁴⁵ *Modern Women* (New York, 2007) på MoMA.¹⁴⁶ *Modern Women* inkluderte en

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu, og Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (1972), oversatt av Dominique Schnapper, (Oxford: Polity Press, 1991).

¹⁴⁵ Catherine de Zegher, red. *Inside the Visible, An Elipticle Traverse of 20th Century Art. In, out, and from the Feminine*, (Boston: The MIT Press, 1996), 2.

stor publikasjon som i stor grad tok for seg feministisk utstillingspraksis og problematiserte den. Sitatet ble her brukt i introduksjonen til boken, og det var dessuten betraktelig fremhevet. Dette sitatet er altså ikke bare et vilkårlig utrag fra en tekst. Det kan tenkes at utstillingsagentene har gått direkte til disse relaterte utstillingsprosjektene i gjennomføringen av *Goddesses*. Dette sier ikke bare noe om Julia Kristevas posisjon i forhold til feministisk kuratering, eller om *Goddesses* som en slags kopi av andre internasjonale utstillingsprosjekter. Det sier noe om at sitatbruk er spesielt utbredt i dagens feministiske utstillinger, og at de gjerne reproducerer samme tekster. I katalogen for *Elles @ Centre Pompidou*, blir sitatbruken forklart utstillingens kurator:

(...) Words are thus at work throughout the exhibition. Quotations from artists, writers, philosophers and novelists printed on the walls, provide the historical, philosophical, and epistemological context with which we worked. Thanks to these women, these re-conceivers of history, we were able to contrive this paradoxical project in which gender distinction is mainly designed to lead to universality, mix and excellence.¹⁴⁷

Det kan se ut som om *Elles @ Centre Pompidou* har vært en modell for *Goddesses*. I *Goddesses* får publikum imidlertid ingen forklaring på hvorfor man har valgt å bruke sitater som virkemiddel i utstillingsrommet. Fordelen med en ordentlig utstillingskatalog, er at utstillingsagenten får større plass til å uttrykke intensjoner og begrunne kreative valg. Vi kan imidlertid gå ut fra at hensikten med sitatene på veggene i *Goddesses* er den samme som den som beskrives ovenfor. Referansene skal sørge for en historisk, filosofisk og epistemologisk kontekst. Dette er høyst sannsynlig, og det gjelder i grunnen for mesteparten av utstillingstekster. Et sitat får likevel en helt spesiell betydning i et utstillingsrom, fordi det hverken er et verk eller en tekst som er skreddersydd til verket. Sitatet peker mot en annen avsender og en annen kontekst. Flere av sitatene i utstillingen kom imidlertid fra kunstnerne selv. I disse tilfellene fikk sitatene en ganske annen funksjon. De kunne gi publikum tilgang på kunstnerens egne tanker om verket. I møte med samtidskunst, som av og til kan fremstå som kryptisk og utilgjengelig, kan en slik tekst virke lettende og forklarende for betrakteren. Det kan også et sitat av en teoretiker, men bruken av sitater fra kunstneren selv står sjelden i like stor fare for å bli overgripende eller forvirrende.

¹⁴⁶ Cornelia Butler og Alexandra Schwartz, red. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, (New York: The Museum of Modern Art, 2010), 13.

¹⁴⁷ Morineau, «Addressing Difference», 19.

6.5 Oppsummering

Jeg har vist hvordan enkelte utstillingstekster beviser at utstillingsagenten definerer sitt publikum som et akademisk og belest publikum, og argumentert for at dette kan virke ekskluderende for enkelte. På den måten kan det se ut som om utstillingsagenten har et større ønske om at *Goddesses* skal fremstå som et stykke forskningsrelatert arbeid, enn at utstillingen skal tale til et bredt publikum. Jeg har stilt meg undrende til om hvorvidt dette bunner i at utstillingsagenten forventer kritikk fra akademisk hold. Introduksjonsteksten viser at utstillingsagenten har satt seg tre klare mål; å vise bredden og mangfoldet i kunst skapt av kvinner, å problematisere en klassisk fortelling om kvinnekunst, og å vise at kjønn fortsatt er et tema i kunsten. De to siste momentene er hyppig uttrykket gjennom teksten, men det virker som om «mangfoldet» lider under problematiseringen og den feministiske kritikken, som samtlige av romtekstene bygger opp under. Tekstene virker ensidig fokusert på kvinners evne til å bryte med etablerte holdninger. Romtekstenes hang til å begynne med «mange kvinner har..» sender ut signaler om at kvinnene har gjort ting på spesielle måter, i kraft av at de er kvinner. Dette begrunnes imidlertid ikke med det biologiske kjønn, men med kvinners sosiale posisjon innenfor hierarkiene. Formuleringen er likevel motstridende i forhold til andre steder i teksten der det insiteres på mangfold og åpenhet i kunst skapt av kvinner. Det at kvinner har gjort «dette», «dette, og «dette» er mest sannsynlig blitt formulert som et forsøk på å motbevise den klassiske fortellingen om «kvinnekunst», og vise til et mangfold, men som Mieke Bal minner oss om, er nye og alternative fortellinger også bundet opp i diskursive strukturer. Så hvilke fortellinger er det egentlig som formidles her? De kolliderende perspektivene i tekstene viser at det finnes ulike perspektiver på kvinner og kunstproduksjon som eksisterer parallelt med hverandre. På tross av tekstenes feministiske karakter, reproduseres til tider de binære kategoriene «kvinnelig kaos» og «mannlig orden». Av og til er dette bevisst, og brukt som ironi eller kritikk. Andre steder virker det ubevisst. Tekstene i utstillingen uttrykker at kvinner gjør ting på helt spesielle måter, og som oftest er de rebelske. Men det understrekes samtidig at åpenhet og mangfold er viktig, og mange av de anvendte begrepene peker dessuten mot en mer relativistisk tilnærming til kjønn og kunstproduksjon. Det blir i det hele tatt uklart hvilket standpunkt utstillingsagenten egentlig har. På en side blir resultatet kaotisk, på en annen side kan det hevdes at kaoset er en refleks over status quo. At spørsmålene knyttet til kunstproduksjon og kvinner vanskelig lar seg svare.

7 Oppsummering og refleksjoner

Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2, var en kartleggende og historiserende utstilling av kvinnelige kunstners virke fra 1950- i dag. Vi ser at denne typen utstilling har dukket opp på 2000-tallet i store, nasjonale museer i andre vestlige land. *Goddesses* skulle vise kvinnes kunsthistorie, feminismen og mangfold, i en og samme håndvending. På den måten var den vanskelig å plassere, fordi den fremstod som en kombinasjon av den tradisjonelle «kvinneutstillingen» og et kritisk og feministisk utstillingsprosjekt. Katy Deepwells teori om de feministiske utstillingenes tre ulike strategier, kunne gi en bedre oversikt over utstillingens komplekse karakter. Med *Goddesses* forsøkte utstillingsagenten for det første å synliggjøre kvinnelige kunstnerskap i et historisk perspektiv, og dermed etablere kvinner i den allerede eksisterende kanon. Andre steder analyserte utstillingsagenten kvinnes sosiale og historiske omstendigheter, og avviste kanon og det institusjonelle rommet som autoriserer den. Den tredje strategien som var tatt i bruk, fokuserte på en analytisk tilnærming til femininitet, der utstillingsagenten forsøkte å transformere publikums forventninger til kunsten og museet.¹⁴⁸ Det siste momentet var et av *Goddesses* tydeligst uttalte mål, som ble effektivt understreket med visuelle virkemidler fra institusjonskritisk kunst og avant-garde i utstillingsdesignet. Det ble altså forsøkt å kombinere tre strategier, gjennom en tematisk organisering av verkene som tillot utstillingsagenten å gå på tvers av historie, teori og praksis i de ulike delene av utstillingen.

Kritikken av *Goddesses* viste at kombinasjonen ikke ble oppfattet som vellykket, basert på at utstillingen produserte idéer om kvinner og kunst som er utdaterte. Denne kritikken var spesielt rettet mot «kvinneutstillingen» som diskriminerende og uinteressant. Tanken om at kvinnefokus overskygger de ulike verkenes singularitet og understreker kvinnes posisjon som «den andre» er, som historien viser, hverken ny eller særnorsk. Akkurat denne kritikken ser ut til å dukke opp hver gang kvinnelige kunstnere stiller ut sammen under temaet «kvinne». Kritikken kan se ut til å bunne i en post-strukturalistisk forståelse av kjønn og kunstproduksjon som først ble toneangivende på 1980-tallet, men den ser altså ut til å være den dominerende diskursen i kunstfeltet fremdeles. På en annen side kan det være en motstand mot feminisme som ligger til grunn, eller en slags kombinasjon av disse to

¹⁴⁸ Katy Deepwell, «Feminist Curatorial Strategies and Practices», i *New Museum Theory and Practice*, red. Janet Marstine, (Malden: Blackwell Publishing, 2008), 64.

aspektene. Selv om utstillingsagenten forsøker å være kritisk og analyserende, og tar i bruk referanser til poststrukturalistiske idéer i utstillingen, får ikke dette gjennomslagskraft nok i forhold til resten av utstillingens sprikende karakter.

Det største problemet her, ser imidlertid ikke ut til å handle om den feministiske kunsten, men om *kvinnene*. Den gjeldende diskursen tegner et bilde av at en vellykket og interessant feministisk utstilling, er den som har en analytisk tilnærming til *kjønn*. I *Goddesses* er det kvinnes historie som tematiseres, og det er glidende overganger her mellom hva som er kvinnelig og hva som er feministisk. Av og til står utstillingssagenten i fare for å produsere de samme klisjéene hun ønsker å unngå. Andre ganger er utstillingen så fastlåst i en feministisk lesning av kvinners kunst, at andre lesninger utelukkes. Jeg ser på utstillingen som uttrykk for en intern konflikt. *Goddesses* utstråler et ønske om, og en vilje til, å snakke om *kvinner* i kunstsammenheng. Altså å fortsette å produsere under kategorien *kvinne*, samtidig som man gjerne vil være kritisk til å gjøre nettopp dette. Med denne oppgaven har jeg prøvd å vise hvordan utstillingsagenten har angrepet denne utfordringen. Jeg har gått gjennom et utvalg av utstillingens mange meningsproduserende deler, og argumentert for at dette vekselvis har vært vellykket. Estetiske virkemidler med utspring i feminisme og postmodernisme, preget hele utstillingen fra organisering og montering til design og bruk av tekst. Desentrering av historien og gjentatte brudd i utstillingens planmessige rytme, må tolkes som et forsøk på å unngå totalitære fortellinger om kunsthistorien. Men, som Mieke Bal påpeker, er dette lettere sagt en gjort. Alternative fortellinger er også bundet opp i diskursive praksiser. Min egen utstillingsanalyse viser at det er hold i Bals argument. *Goddesses* skjulte, men også til tider svært åpenbare agenda, var å fremheve de kvinnelige kunstnerne som verdige representanter for en bredere internasjonal avantgarde. Tittelen *Kvinner som beveger kunsten* understreket dette. Som jeg har vist til i romanalysen, konkluderes det ofte med at kvinnene har vist en eksepsjonell evne til å motsette seg reglene, videreføre upopulære tradisjoner eller bruke ironi. I noen tilfeller har jeg argumentert for at en slik konklusjon er logisk og i samsvar med verkene som vises. I andre tilfeller faller denne teorien gjennom, og utstillingsagentens «skjulte hånd» avsløres. Kunstnerne i *Goddesses* ble, gjennom tekstene og monteringen, banebrytende i kraft av sitt kjønn. Kvinners mangel på definisjonsmakt i kunstens hierarkier ble ansett som noe potent, og deretter utnyttet som et interessant teoretisk perspektiv. Dette perspektivet bidro til at det biologiske kjønnets betydning ble mindre fremtredende, og ufarliggjorde på den måten «det kvinnelige». Det å sammenstille kvinnes kunst med avantgarde ga for øvrig et tilsynelatende inntrykk av kontinuitet gjennom utstillingen. Minoritetens

ståsted representerte her den idéelle måten å presentere originalitet på, der verkene var feministiske fordi de var originale, og ikke omvendt. På den måten kunne ikke-feministiske sidestilles med de feministiske arbeidene i utstillingen.

Teorien om originalitet gjennom det formale, som vi blant annet ble presentert for gjennom referansen til Julia Kristeva, og som videre dukket opp i en hver kontekst, virket ikke alltid like relevant for *Goddesses* med tanke på hvilke verk som faktisk var representert her. Det ensidige feministiske fokuset endte dessuten opp med å kvele introduksjonstekstens formaning om mangfold og bredde, fordi feministisk teori gjennomsyret alt av tekstlig materiell. Et åpenbart problem med dette er at mange av de ulike kunstverkene ikke var tjent med en feministisk tolkning, noe som igjen gikk ut over mottagerens evne til å reflektere over kunst og kjønn. Det kan dessuten stilles spørsmål om hvorvidt det er hensiktsmessig å problematisere klassisk kunsthistorie med «avantgarde»; et begrep som i dag er godt innarbeidet kunsthistorien. Institusjonskritikk og avantgarde, som her ble brukt aktivt gjennom ord, design og montering, mistet på mange måter sin opprinnelige motstand i *Goddesses*, og forble institusjonalisert.

Disse aspektene ved utstillingen var for øvrig ikke påpekt i noen av de kritiske anmeldelsene av *Goddesses*, som på sin side var helt besatt av at dette var diskriminerende og utgått på dato. Jeg vil hevde at dette viser til at den poststrukturalistiske kritikken av kjønn og kunstproduksjon har blitt i overkant tilstivnet og altoverskyggende. Det er synd at kritikken ikke evner å se forbi seg selv, fordi det er så mange andre aspekter og utfordringer ved denne typen utstillinger som kan og bør diskuteres. Jeg har vist hvordan det kan være vanskelig å kombinere ulike strategier og målsetninger, men også demonstrert hvordan en utstilling som denne gir rom for at ulike meninger kan uttrykkes parallelt. *Goddesses* balanserer mellom å produsere politiske standpunkt på en side, og pluralisme på en annen side, samtidig som de vekselvis produserer essensialisme/relativisme, teori/praksis og kunstnerisk virksomhet/kuratorisk virksomhet. Av nevnte grunn mener jeg at *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2* var et interessant utstillingsprosjekt. Dette til tross for at jeg har stilt meg kritisk til hvordan deler av utstillingen har blitt gjennomført. *Goddesses'* kulturhistoriske og samfunnsvitenskapelige karakter utfordret de sedvanlige diskusjonene som oppstår i kjølevannet av en kunstutstilling. «Kvinneutstillinger» er og blir særlig problematiske, med hensyn til politiske, historiske, teoretiske og estetiske forhold. Generelle utstillings multimediale karakter utfordrer grensene mellom kunstproduksjon og kunnskapsproduksjon,

noe som blir spesielt tydelig i utstillinger av denne typen. Dette peker tilbake på nyere kunst - og museumsteori, og på en erkjennelse av at kunst og utstillinger ikke kan ses uavhengig av hverandre.

Avslutningsvis vil jeg gjerne følge opp med noen refleksjoner rundt min egen oppgave. Jeg har tenkt en del over hvordan jeg eventuelt kunne nærmet meg temaet på en annen måte. Jeg kunne for eksempel intervjuet utstillingsagentene. Og jeg kunne i det hele tatt lagt mer vekt på kuratorrollen, og undersøkt hva utstillingsagentene faktisk hadde lest i forkant av utstillingen, hva deres personlige standpunkt egentlig var, og hvordan de selv reagerte på kritikken. Jeg kunne også intervjuet publikumsgrupper, og undersøkt hvordan de oppfattet utstillingen. Hva slags inntrykk satt de igjen med etter utstillingen? Opplevde de kvinnefokusert som diskriminerende? Leste de alle tekstene fra begynnelse til slutt, eller var de mest opptatt av kunsten? Hvordan reagerte de hvis de ikke følte at de forsto en tekst eller et verk? Med tanke på de forskningsspørsmålene jeg hadde, som var tett knyttet til Mieke Bals metode for utstillingsanalyse, valgte jeg ikke å involvere et faktisk publikum. Jeg er likevel åpen for at resultatet kunne blitt vel så interessant.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg valgt ut enkelte aspekter ved utstillingen, og oversett andre. Min analyse er derfor bare én versjon av historien om kvinneutstillingene. På bakgrunn av oppgavens størrelse og tidsramme måtte jeg velge ut noen temaer i utstillingen. Hadde utvalget mitt vært annerledes, kunne konklusjonen også vært annerledes. Jeg kunne også nærmet meg temaet med et klart sett av feministiske standpunkt, og målt utstillingen opp mot disse, slik mye av kritikken av denne typen utstillinger har gjort før meg. Men jeg har altså ikke hatt en klar visjon om hva et slikt feministisk ståsted skulle være basert på. Av denne grunnen synes jeg det har vært vanskelig å uttale meg om hvordan disse utstillingene best bør gjøres. Jeg er fortsatt usikker på om det i det hele tatt er problematisk med en såkalt kjønnset utstilling, selv om jeg erfarer at disse fort kan bli kjedelige og lite interessante, slik jeg blant annet opplevde temaet *Kvinneportretter* i utstillingen.

Gjennom oppgaven har jeg vist at utstillingstekstenes betydning for lesning av kunstverk er viktig, men at dette er et sensitivt område fordi kunstverkene mer eller mindre er åpne strukturer. Språket står lett i fare for å bli autoritært ved siden av et verk, men hvis det gjøres riktig kan en utstillingstekst åpne for refleksjon. Utfordringen handler om å legge til rette for ny innsikt gjennom teksten, samtidig som kunstverket ikke må ende opp som et eksempel på tekstenes innhold. Jeg synes fagkompetansen i Museet for samtidskunst sviktet på dette

området, og jeg tenker at museet må stille høyere krav til sin egen kunnskapsproduksjon. Utstillinger av typen *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*, som inkorporerer tekst, bøker og kvinnehistorie krever at dette blir tatt på alvor for å lykkes. Mangelen på en fullstendig katalog over utstillingen sendte ut et dårlig signal om at museet ikke driver med forskningsrelatert utstillingspraksis, noe som må sies å kunne forventes av et nasjonalt museum.

Det blir spennende å se hva slags feministiske utstillinger som vil vises i de store museene i fremtiden. Vil «kvinneutstillingene» oppløses, eller vil de henge ved? Vil vi se nye og alternative strategier for denne typen utstillinger? Vil de virke spesielt relevante igjen, eller vil de for alltid oppfattes som utdaterte og diskriminerende? I sluttfasen av dette prosjektet, som tilfeldigvis har funnet sted i «kvinneåret 2013», ommøblerte Sørlandets kunstmuseum i Kristiansand (SKMU) sin faste basisutstilling for anledningen, slik at den hovedsakelig viste verk av kvinnelige kunstnere. Den sedvanlige diskusjonen oppstod i etterkant av dette prosjektet også, da anmelder Frida Forsgren i tidsskriftet *Kunstforum* pekte på at faren ved å gjøre utstillinger som denne er at det bidrar til å definere kvinnelige kunstnere som et B-lag.¹⁴⁹ Direktør for SKMU, Karin Hindbo, svarte da i en kronikk med spørsmålet: «Jeg undrer meg om når og om det noensinne blir ok å gjøre en utstilling med verk av kvinner».¹⁵⁰

¹⁴⁹ Frida Forsgren, «Kvinner i kunsthistorien», *Kunstforum.no*. Oppsøkt: 22.05.2013. <http://www.kunstforum.no/2013/04/kvinner-i-kunsthistorien/>. (11.04.2013).

¹⁵⁰ Karin Hindbo, «Blir det noensinne ok å vise verk av kvinner?», *Kunstforum.no*. Oppsøkt: 22.05.2013. <http://www.kunstforum.no/2013/04/blir-det-noensinne-ok-a-vise-verk-av-kvinner/>. (16.04.2013).

Litteraturliste

- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna. «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», i *Samling og museum, kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red. Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. 9-23. Oslo: Novus Forlag, 2010.
- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna. «Museer og museumskunnskap: Et innledende essay», i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, red. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang. 9-24. Oslo: Novus Forlag, 2003.
- Bal, Mieke og Edwin Janssen. *Double Exposures: The subject of Cultural Analysis*. London: Routledge, 1996.
- Bal, Mieke & Bryson, Norman. «Semiotics and Art History», i *The Art Bulletin*. (1991): 174-208.
- Basu Paul. «The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design», i *Exhibition Experiments*, red. Sharon MacDonald og Paul Basu. 47-68. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- Baker, Emma, red. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg, red. *Estetisk teori, En Antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Best, Susan. *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*. New York: IB Tauris, 2011.
- de Beauvoir, Simone. *Det annet kjønn*. Oslo: Pax forlag, 2011.
- Bourdieu, Pierre og Alain Darbel. *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (1972), oversatt av Dominique Schnapper. Oxford: Polity Press, 1991.
- Brodsky, Judith K. «Exhibitions, Galleries and Alternative Spaces», i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. 104-119. New York: H.N Abrams, 1994.
- Broude, Norma & Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York: Westview Press, 1992.
- Broude, Norma og Mary D. Garrard *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: H.N Abrams, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Brooks, Ann. *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge, 1997.

- Cottingham, Laura. «The Feminist Continuum After 1970», *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. 276-287. New York: H.N Abrams, 1994.
- Damsholt, Tine. Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, red. *Materialiseringer: Nye Perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2009.
- D'Alleva, Anne. *Methods of Art History*. London: Laurence king publishing, 2005.
- Deepwell, Katy. «Feminist Curatorial Strategies and Practices», i *New Museum Theory and Practice*, red. Janet Marstine. 64-80. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- Eriksen, Anne. *Museum: En Kulturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.
- Fernie, Eric, red. *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon, 2008.
- Foucault, Michel. *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag, 1999.
- Grünenberg, Christoph. «The Modern Art Museum», i *Contemporary Cultures of Display*, red. Emma Barker. 26-49. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Gombrich, Ernst Hans. *The Story of Art*. London: Phaidon, 1967.
- Harris, Jonathan. *The New Art History, A critical Introduction*. London: Routledge, 2001.
- Heartney, Eleanor. m.fl. *After the Revolution, Women who Transformed Contemporary Art*. London: Prestel, 2007.
- Huges, Philip. *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing, 2010.
- Holst, Cathrine. «Hva er feminisme?» Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Iversen, Irene, red. *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget, 2002.
- Jones, Amelia, red. *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Janson, Horst Waldemar. *History of Art. A Survey of the Major Arts from the Dawn of History to the Present Day*. New York: Harry N. Abrahams Inc. Publishers, 1970.
- Jones, Amelia, red. *The Feminist and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- Jørgensen, Marianne Winther & Louise Phillips. *Diskursanalyse som teori og metode*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2005.
- Kemp, Sandra og Judith Squires, red. *Feminisms*. New York: Oxford University Press: 1997.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Lyotard, Jean-Francois. «What is Postmodernism?» i, *Art in Theory: 1900-1990*, red. Charles Harrison og Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

- Macdonald, Sharon. «Introduction», i *Theorizing Museums*, red. Sharon Macdonald og Gordon Fyfe. 1-18. Oxford: Blackwell publishers, 1999.
- Macdonald, Sharon. «Expanding museum studies: An introduction», i *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon Macdonald. 1-12. Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- Marstine, Janet, red. *New Museum Theory and Practice*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- McClellan, Andrew. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. USA: University of California Press, 2008.
- Meyer, Laura. «Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain», i *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, red. Amelia Jones. 317-342. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Moi, Toril. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Moi, Toril. «Jeg er ikke en kvinnelig forfatter», *Samtiden* (no. 3), Oslo: 2008.
- Mortensen, Ellen, red. *Kjønnsteori*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Mühleisen, Wenche, red. *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Nochlin, Linda. «Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?» Oslo: Pax Forlag, 2003.
- Perry, Gill, red. *Gender and Art*. USA: Yale University Press, 1999.
- Pollock, Griselda og Roszika Parker. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. London: Harper Collins Publishers, 1987.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. (London: Routledge, 2006).
- Robinson, Hillary. *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*. New York: IB Tauris, 2006.
- Schor, Mira. «Backlash and Appropriation», i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. 248-263. New York: H.N Abrams, 1994
- Staniszewski, Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. New York: The MIT Press, 1998.
- Vergo, Peter, red. *The New Museology*. London: Reaktion books, 1989.

Artikler hentet fra nett

- Abraham, ayisha, m.fl. «Questions of feminism: 25 responses», *October*, 71. (1995): 5-48.
<http://www.jstor.org/stable/778740>.

Blazwick, Iwona, m.fl. «Who's Bad? A Mixed Response to a Season of Bad Girls» *Frieze Magazine*, nr 15 (1994). Oppsøkt: 11.04.2013.
http://www.frieze.com/issue/article/whos_bad/.

Bjerke, Mona Pahle. «Det evig kvinnelige», *Nrk.no*. Oppsøkt: 17.04.2013.
<http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7194513>. (02.07.2010).

Bjerke, Ingrid. «Bredt utvalg kunst av kvinner», *Aftenposten.no*, Oppsøkt: 24.04.2013.
<http://www.aftenposten.no/kultur/article3482217.ece>. (12.10.2011)

Forsgren, Frida. «Kvinner i kunsthistorien», *Kunstforum.no*. Oppsøkt: 22.05.2013.
<http://www.kunstforum.as/2013/04/kvinner-i-kunsthistorien/>. (11.04.2013).

Gouma-Peterson, Thalia og Patricia Mathews. «The Feminist Critique of Art history», *The Art Bulletin*. (1987): 326-357. Jstor: <http://www.jstor.org/stable/3051059>.

Grace Glueck, «Art: 'Representation and sexuality', Mixed Media Show at the New Museum»,
The New York Times, Oppsøkt: 15.05.2013.
<http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html?pagewanted=all>. (04.01.1985).

Hindbo, Karin. «Blir det noensinne ok å vise verk av kvinner?», *Kunstforum.no*. Oppsøkt: 22.05.2013. <http://www.kunstforum.as/2013/04/blir-det-noensinne-ok-a-vise-verk-av-kvinner/>. (16.04.2013).

Ulekleiv, Line. «Usikker hjertediagnose», *Kunstkritikk.no*, Oppsøkt: 17.04.2013.
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/usikker-hjertediagnose/>. (22.01.2010).

Utstillingskataloger

Utstillingsguide: «Goddesses, Kvinner som beveger kunsten 2». *Nasjonalmuseet.no*. Oppsøkt: 18.05.2013: http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Utstillinger_2010/Goddesses/Dokumenter/Goddesses.pdf.

Morineau, Camille, red. *Elles @ Centre Pompidou, Women Artist in the collection of the Musée National d'Art Moderne Centre de Création industrielle*. Paris: Deckers Snoeck, 2009.

Butler, Cornelia og Alexandra Schwartz, red. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

Butler, Cornelia, red. *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Los Angeles: The MIT Press, 2007.

De Zegher, Catherine, red. *Inside the Visible. An Eliptic Traverse of 20th Century Art. In, out, and from the Feminine*. Boston: The MIT Press, 1996.

Vedlegg

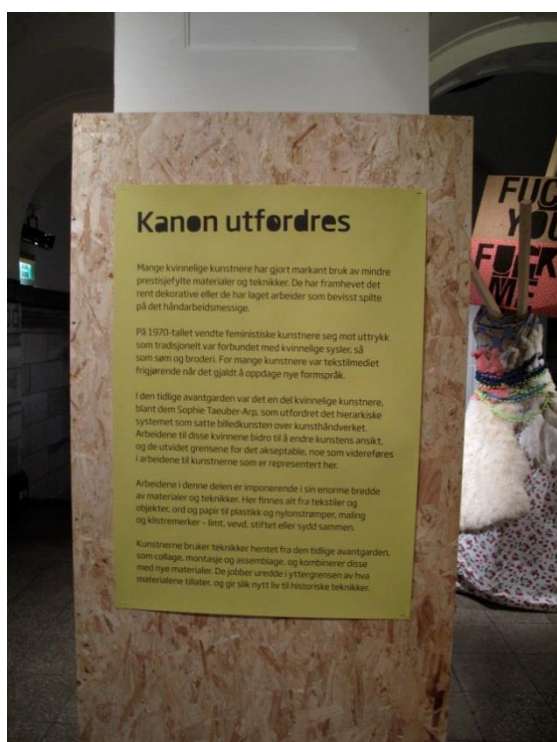
Kunstnere i *Goddesses: Kvinner som beveger kunsten 2*:

Gerd Tinglum, Marianna Uutinen, Kristina Bræin, Isa Genzken, Camilla Wærenskjold, Løvaas & Wagle, Magdalena Abakanowicz, Brit Fuglevaag, Ada Madssen, Bente Stokke, Inger Sitter, Synnøve Anker Aurdal, Ida Ekblad, Marit Krogh, Sonja Mancoba, Gudrun Kongelf, Anna-Eva Bergman, Eline Mugaas, Ragnhild Thrane, Gudrun Jørgensen, Gunnvor Advocaat, Irma Salo Jæger, Aase Texmon Rygh, Ingunn Hvalø Hansen, Knut Åsdam, Margareta Bergman, Jeannette Christensen, Katrine Giæver, Hedevig Anker, Elmgreen & Dragset, A K Dolven, Zdenka Rusova, Mari Slaattelid, Elisabeth Norseng, Ingun Bøhn, Wenche Gulbransen, Narve Hovdenakk, Else Marie Lauvanger, Kari Rolfsen, Shirazeh Houshiary, Paul McCarthy, Marianne Heske, Elena Engelsen, Cathy de Monchaux, Cindy Sherman, Vanessa Beecroft, Marina Abramovic, Vanessa Baird, Per Inge Bjørlo, Anette Messenger, Lotte Konow Lund, Book og Hedén, Anne Karin Jortveit, Nan Goldin, Else Marie Jakobsen, Hanne Borchgrevink, Vibeke Tandberg, Ene-Liis Semper, Mai Hofstad Gunnes, Bodil Furu, Jannicke Låker, Mette Hellenes, Andrea Fraser, Hanne Darboven, Izabella Gustowska, Marie-Jo Lafontaine, Tracy Moffatt, Jenny Holzer, Sophie Calle, Tacita Dean, Geneviève Asse, Louise Lawler, Bjørg Mathisen, Berit Soot Kløvig, Peter Land, John K. Raustein, Lena Cronqvist, Eva Skaar, Hilde Vemren, Marit Benthe Norheim, Grete Næss Ruud, Gunnhild Bakke, Eli Hovdenak, Lella Ringnes, Marianne Bratteli, Laetitia Benat, Else Hagen, Marianne Wiig Storaas, Gardar Eide Einarsson, Mimsy Møller, Ane Mette Hol, Kira Wager, Anders Smebye, Annika von Hausswolff, Anne-Karin Furunes, Jenny Rydhagen, Candida Höfer, Mette Tronvoll, Kristine Brodersen, Hege Nyborg, John Bock, Kirstine Roepstorff, Brit Sørli, Gjertrud Hals, Kirsten Ortved, Ragna Ingadottir, Langlands and Bell, Hennie Ann Isdahl, Svanhild Heggedal, Tone Vigeland, Camilla Løw, Siri Hermansen og Lara Schnitger.

Illustrasjoner



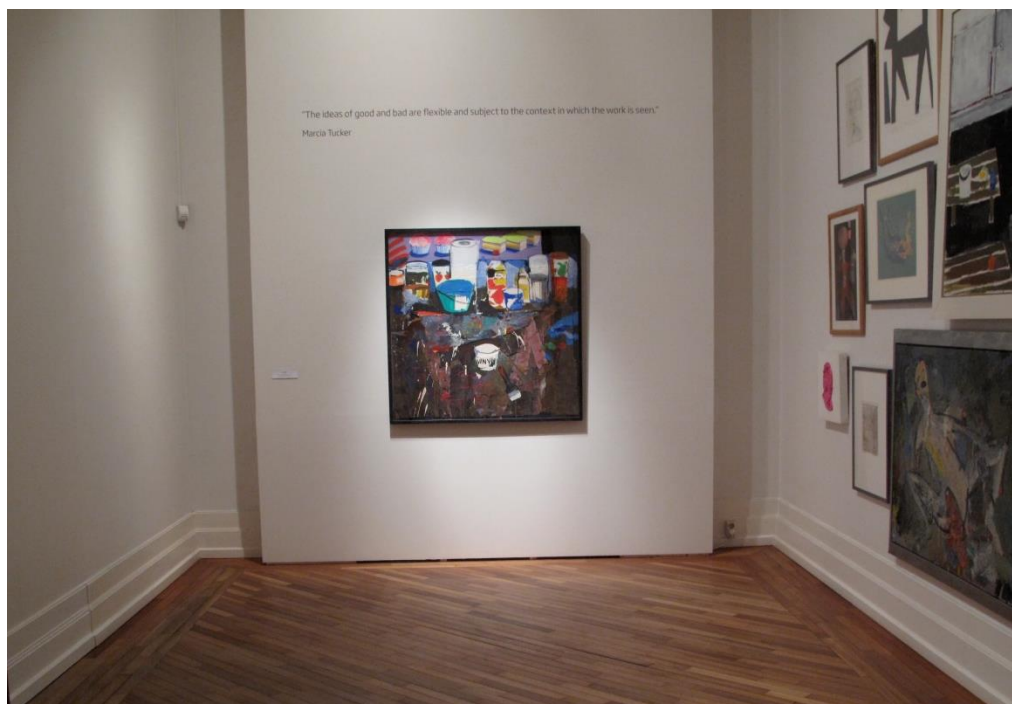
Figur 1



Figur 2



Figur 3



Figur 4



Figur 5



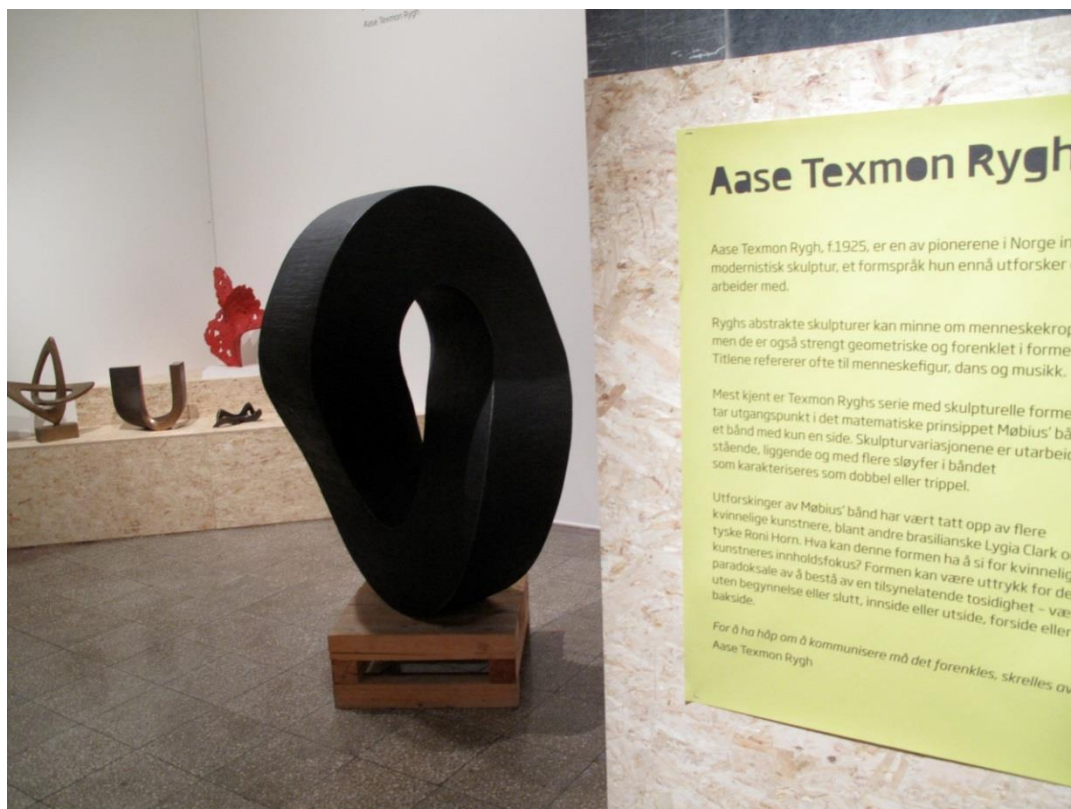
Figur 6



Figur 7



Figur 8



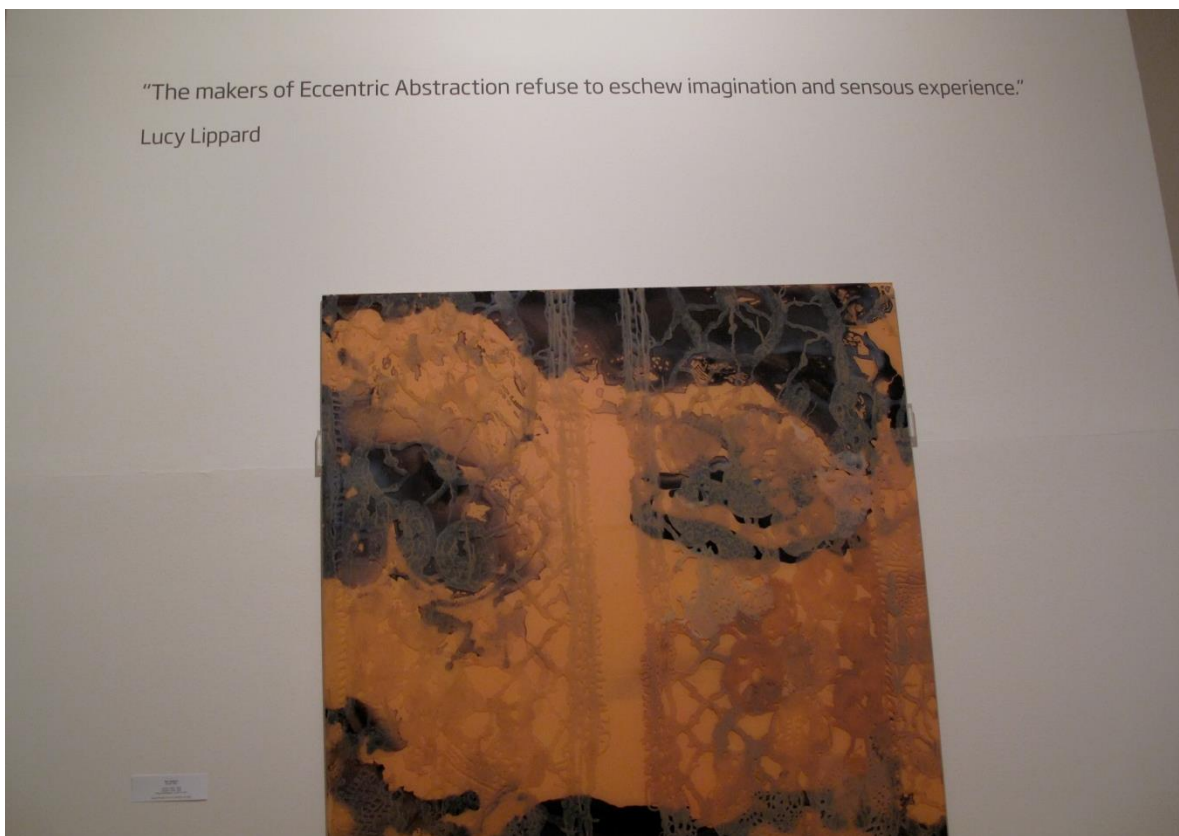
Figur 9



Figur 10



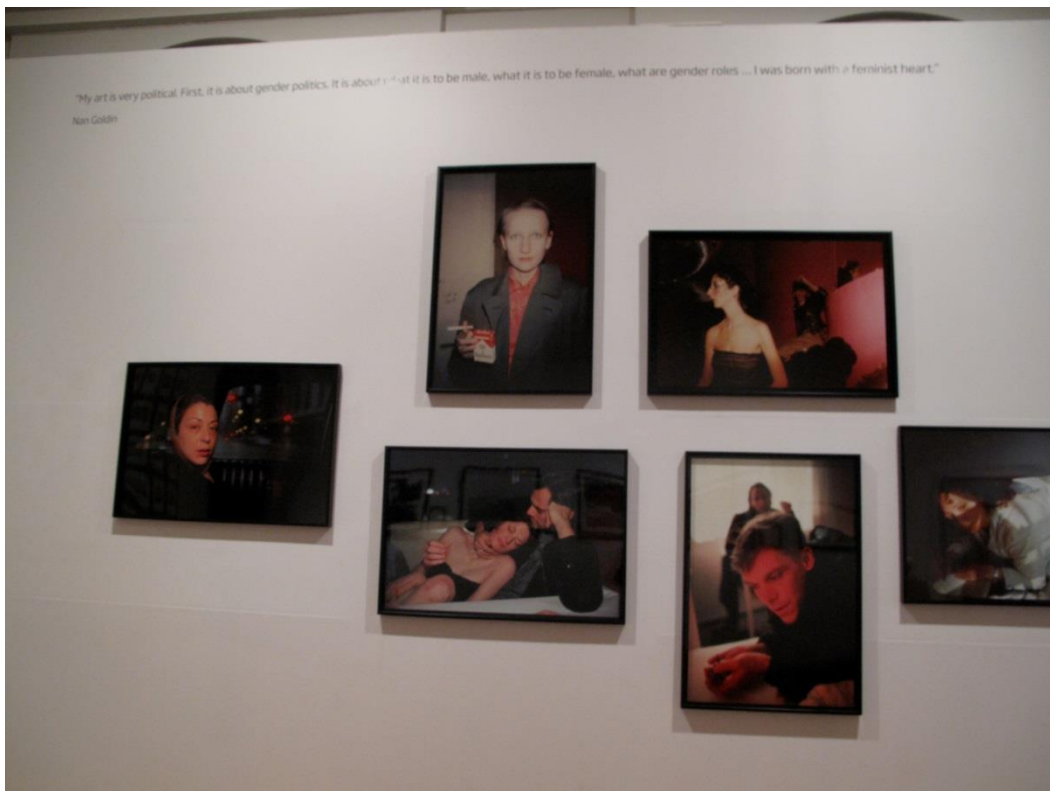
Figur 11



Figur 12



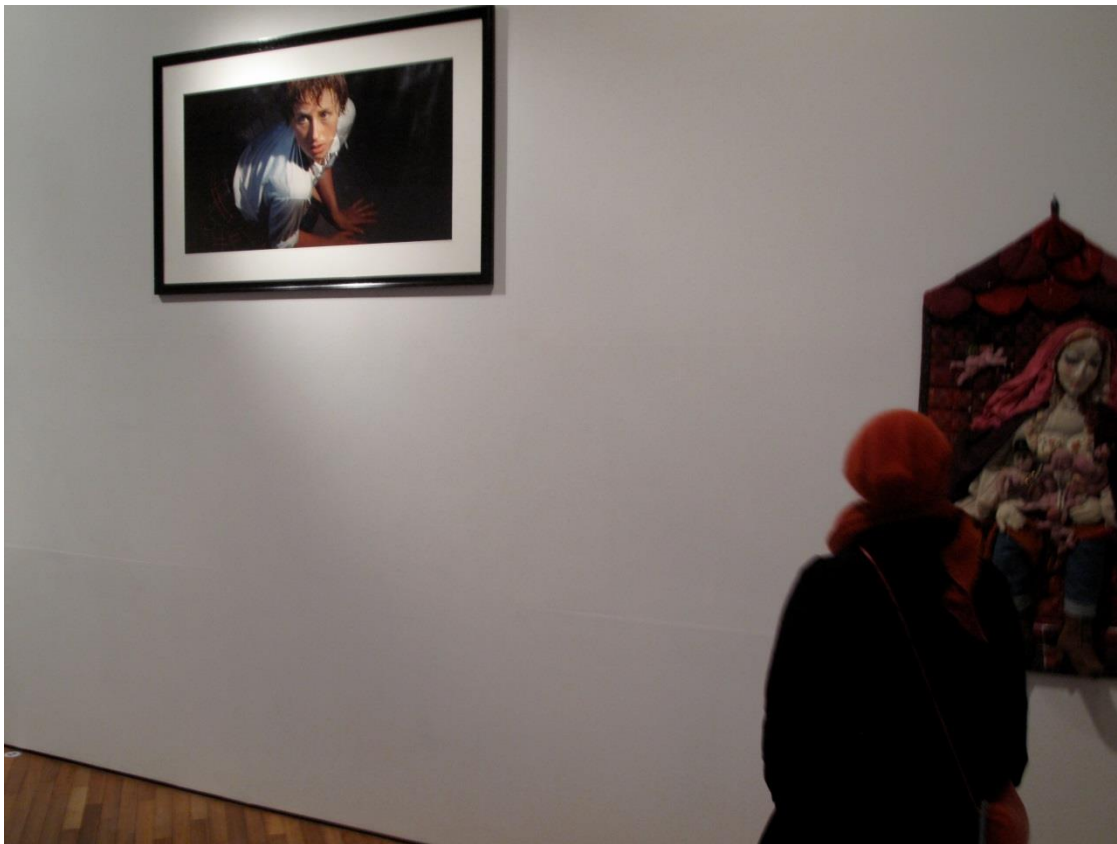
Figur 13



Figur 14



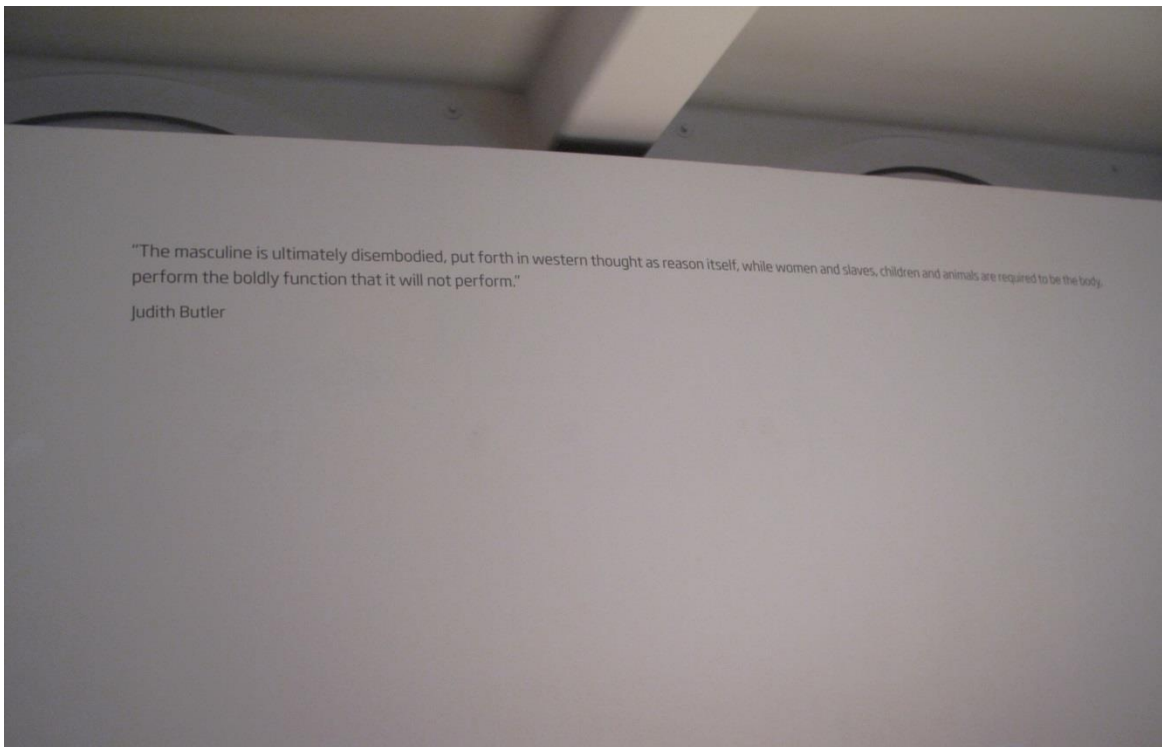
Figur 15



Figur 16



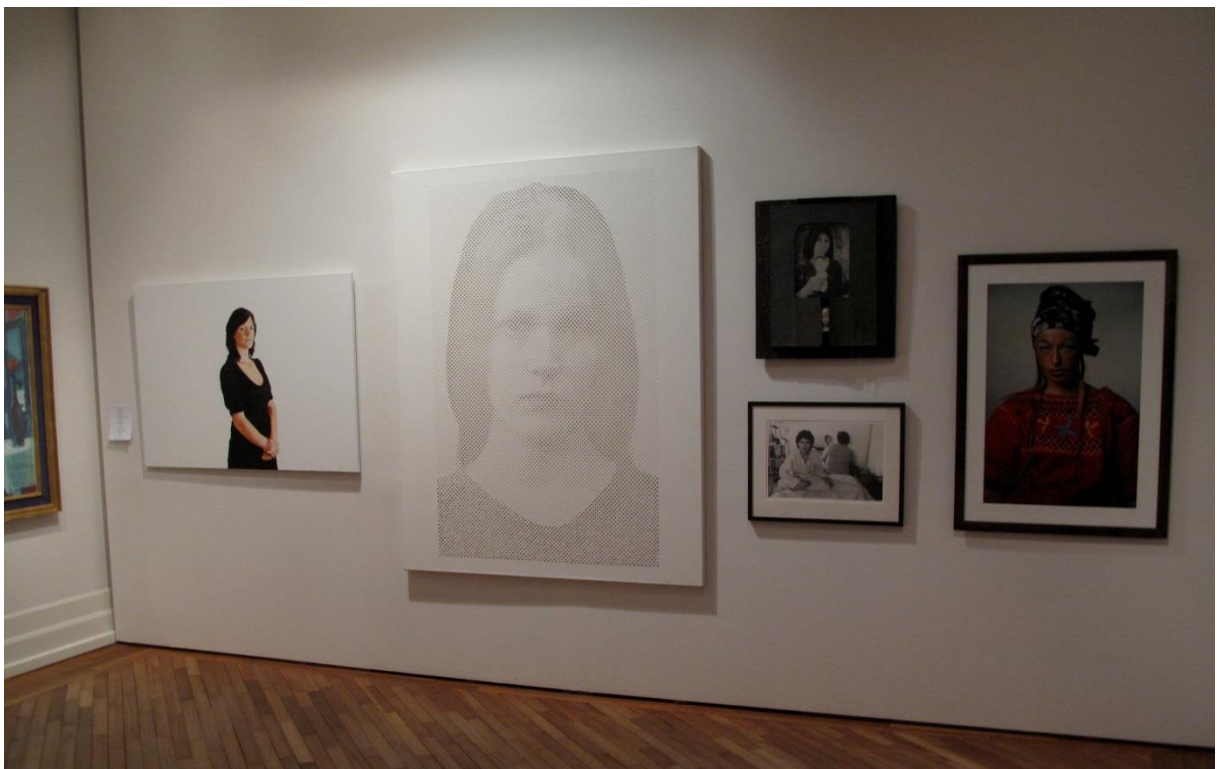
Figur 17



Figur 18



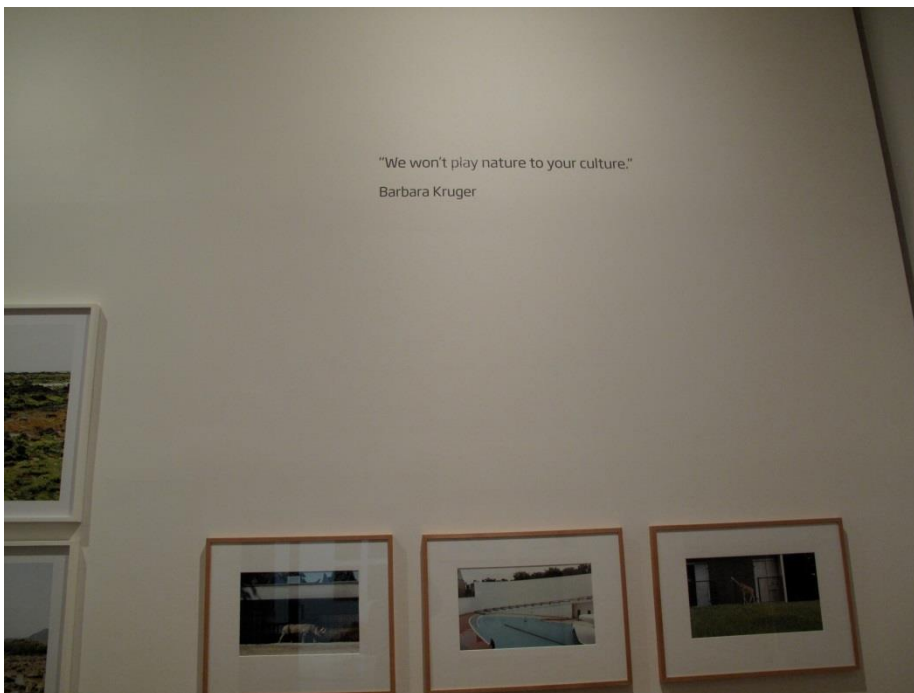
Figur 19



Figur 20



Figur 21



Figur 22



Figur 23

